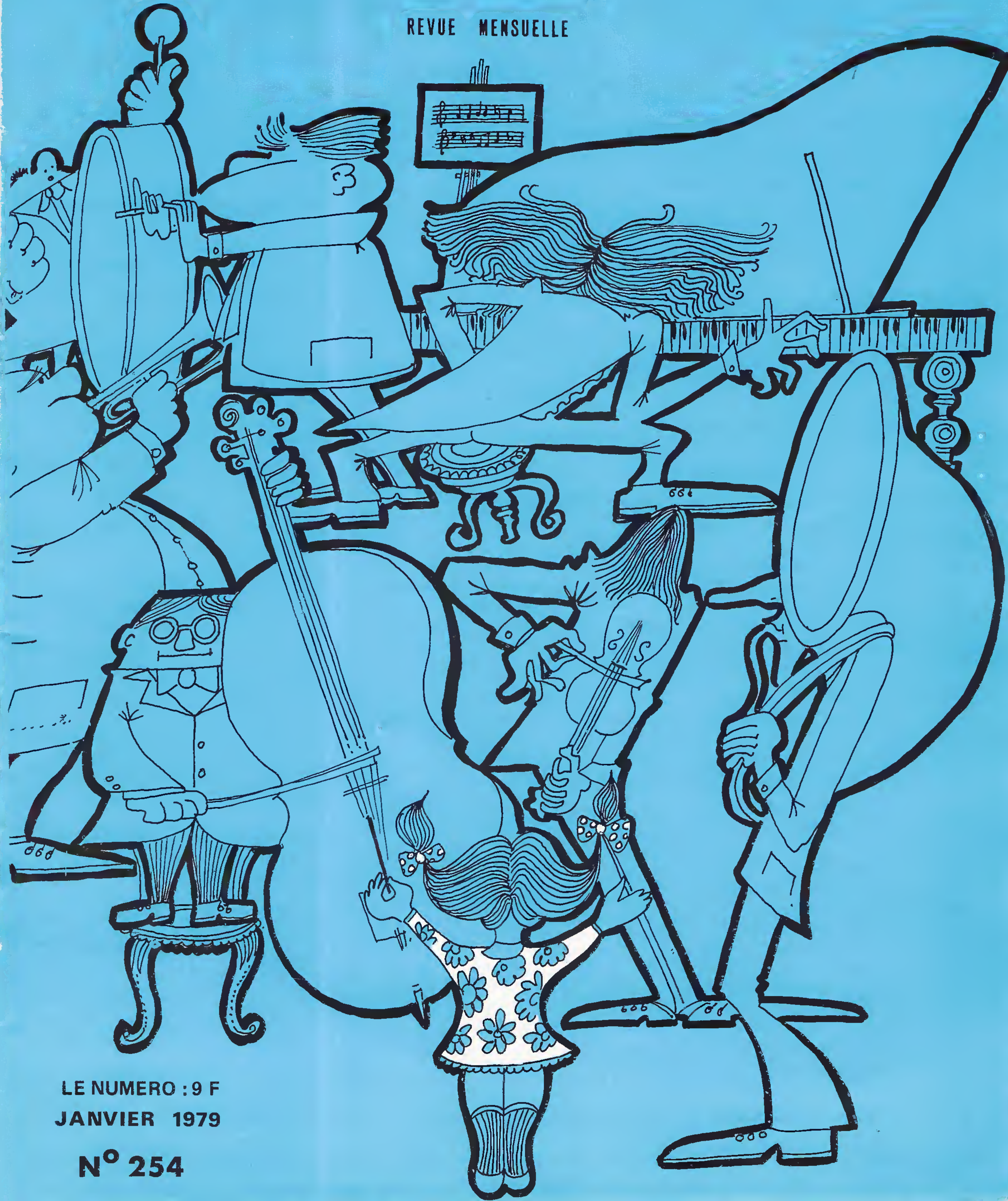
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F
JANVIER 1979
N° 254

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**

(*) C'est à **M. Musson**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 70	F. 85 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 90	F. 105 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son echéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

35 ème Année No 254

JANVIER 1979

SOMMAIRE

L'EDUCATION MUSICALE
9 rue Coetlogon
75006. - PARIS
●
SERVICE ABONNEMENTS
Tél. 548.04.72 - C.C.P. 369.70 au nom de E.G.P.

BULLETIN D'ADHESION

(à découper selon pointillé
et à retourner dûment rempli à « L'E.M. »)

Nom (en capitales) : ....

M., Mme, Mlle (1) : ....

Prénoms : ....

Profession : ....

Adresse complète : ....

....

Je soussigné, souscris un abonnement simple (1) couplé (1) à L'EDUCATION MUSICALE

Je verse la somme de................. F.

- **par versement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.**
- **par chèque bancaire ci-joint (1)**

Date.......................... Signature

Tous nos abonnements sont toujours tacitement reconduits.

(1) Rayer les mentions inutiles.

— —

L'EDUCATION MUSICALE
9 rue Coetlogon
75006 - PARIS

Tél. 548.04.72 - C.C.P. 369.70 au nom de E.G.P.

TARIF DES ABONNEMENTS

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne paraît pas en août et septembre). L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement simple et un supplément iconographique de 5 iconographies par an, du format de la Revue (21 × 27 (octobre, décembre, février, avril, juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire, (reproductions, bas-reliefs, portraits, manuscrits, etc.).

TARIF au 1er Octobre 1978	FRANCE Communauté française, Algérie, Tunisie, Maroc et Vietnam	ETRANGER
Abonnement SIMPLE	F. 70	F. 85
Abonnement COUPLE	F. 90	F. 105
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie) : F 120,00		

A tout envoi par avion, s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter à ce sujet.

LES MUSIQUES ACTUELLES *

Paul PITTION
Professeur Honoraire

LE DOMAINE MUSICAL

Dans cette étude rapide sur les plus importants parmi les divers aspects de la musique contemporaine, il paraît nécessaire de revenir quelques années en arrière pour souligner l'importance qu'a eu dans l'évolution de la musique le «Domaine musical», association fondée en 1953 par Pierre BOULEZ sous le nom de «Concerts du Petit-Marigny», lesquels devinrent l'année suivante ceux du «Domaine musical».

Le premier concert du Domaine Musical — nous étions dans la salle — eut lieu le 13 janvier 1954 sous la direction d'Hermann SCHERCHEN (1891-1966), chef d'orchestre qui a été pour les compositeurs sériels et leurs successeurs, ce que fut Ansermet pour Debussy, Ravel et les Modernes. A ce premier programme figuraient le **Concert** op. 24 de Webern, les **Kontrapuncte** de Stockhausen, **Polifonica-Monodia-Ritmica** de Nono et l'**Offrande musicale** de J.S. Bach. Par la suite, le Domaine a révélé, non seulement au public parisien mais parfois aussi à ceux de province, de nombreux compositeurs de l'époque sérielle ou post-sérielle que les concerts français et la radio affectaient d'ignorer encore.

On ne peut pas citer ici tous les noms et les partitions qu'on a pu découvrir grâce à lui. Par exemple, au cours de la saison 1960-61, on relève ces titres significatifs d'un choix heureux et éclectique : **Symphonie de chambre n° 1**, op. 9 (1906) et **Trio à cordes** op. 45 (1946) de Schönberg ; **Six Lieder** op. 14 (1921), **Trio à cordes** op. 20 (1927), **Mouvement** pour trio à cordes (posthume) de Webern ; également de la musique aléatoire avec la **Sonate de piano** (1960) de Gilbert Amy en trois mouvements : **1-Séquences, 2-Mutations, 3-Interférences,** les deux derniers présentant des parcours différents que réalisa élégamment la pianiste Yvonne Loriod ; **Sonant** (1961) de Kagel, pour harpe, guitare, contrebasse et percussion ; **Tempi concertati** (1959) de Berio, etc. Enfin, une des premières versions sans doute de **Pli selon Pli** de Boulez, dont le premier mouvement était alors confié au seul piano, si nos souvenir sont exacts. Il y eut encore un certain **Concerto-Spectacle** de Pierre Jansen, musique audio-visuelle dont nous n'avons pas gardé le souvenir précis.

En 1967, Gilbert AMY succèdait à Boulez, et les programmes continuaient à présenter de nombreuses partitions jusqu'alors inconnues. Mais en 1973, G. Amy décidait hélas ! de mettre fin à sa direction sans doute parce que sa vocation de «créations d'œuvres nouvelles» ne bénéficiait pas du soutien matériel qui lui était indispensable. Ce qui est vraiment regrettable, même si ces concerts — piètre excuse — ne s'adressait qu'à un public restreint. Disparition regrettable de la tribune idéale pour présenter des partitions récentes. Il en résulta toutefois un éparpillement finalement bénéfique de ces auditions d'œuvres nouvelles à travers le pays, sous forme de festivals ou de concerts spécialisés.

Avec le recul de quelques années, on peut sans exagération comparer les résultats obtenus en dix ans par le Domaine musical, à ceux obtenus au XVIIIè s. par les Concerts Spirituels dans le développement de la symphonie ; plus près de nous par la Société des Jeunes Artistes dirigée à la fin du XIXè par Pasdeloup ; ou encore à ceux du Triton, fondé en 1932, par P.O. Ferroud (1900-1936) lequel fit connaître Messiaen, Poulenc, Milhaud, Dallapicola, Bartok et tant d'autres à une époque où ils étaient encore ignorés du public. Pierre-Octave Ferroud, trop tôt disparu sans avoir pu donner la mesure de son grand talent de compositeur, et dont nous avions entendu à lyon, en février 1925, un chef-d'œuvre symphonique, **Foules**, maintenant oublié ...

MUSICIENS DE SYNTHESE

Plusieurs compositeurs déjà bien établis contribuent à maintenir actuellement le rayonnement de cette Ecole française qui occupe depuis le début du siècle une place importante dans la création musicale. Sans qu'on puisse les dire exclusivement d'avant-garde, ils ont pris conscience de la valeur et de l'irréversibilité de certains apports des recherches actuelles, et ont réussi à concevoir des synthèses originales entre une tradition renouvelée et un modernisme lucide. Henri DUTILLEUX est un de ceux-là. Peut-être mieux que personne, il a su tisser des liens exemplaires entre le présent et le passé.

* Voir l'EDUCATION MUSICALE N° 239 à 249 et 253

Mais il est d'autres musiciens contemporains qui tiennent aussi cette gageure. Ils feront ici ou ailleurs l'objet d'études ultérieures, dans la mesure où nous aurons décelé dans leurs œuvres des qualités indiscutables de musicien, ainsi qu'un potentiel réel de découverte.

Henri DUTILLEUX

Henri DUTILLEUX (1916) écrit en 1942 **Quatre mélodies** créées par le baryton C. Panzera ; l'année suivante, une **Sonatine pour flûte.** En 1947, la **Sonate pour piano** le place parmi les musiciens en vue, bien qu'elle ne se réfère pas au système sériel alors en pleine vogue : aller ainsi à contre-courant témoignait déjà d'une personnalité forte et indépendante qu'allait confirmer sa **Première Symphonie** (1951). Elle compte avec la suivante parmi les meilleures qui aient été écrites au milieu du siècle. En quatre mouvements — les deux premiers s'enchaînant—, elle s'ouvre sur une **Passacaglia** épousant la forme traditionnelle de la variation, dont le thème exposé dans le grave des **cordes** passe des contrebasses aux violoncelles, puis se répartit entre les autres instruments que le musicien rassemble parfois par petits groupes pour les opposer au tutti ; un peu comme dans un concerto grosso. Le deuxième mouvement, **Scherzo molto vivace,** très dynamique est un **mouvement perpétuel** qui fait exposer le thème par la petite flûte ; il conclut vigoureusement en **ré majeur.** L'**Intermezzo** est en forme de lied. **Le Finale con variazioni** débute par un **choral** auquel succède six variations. Tout en se souvenant des structures dites «anciennes» comme la **passacaille** ou **thème à variations,** dans la mesure où ces formes sécrètent elles-mêmes de nouvelles structures, Dutilleux ne s'éloigne pas moins de la conception de la symphonie classique, notamment en évitant la confrontation systématique et les développements de deux thèmes de caractères différents.

C'est également de la musique pure, sans aucune intention littéraire ni descriptive, que la **Deuxième Symphonie** (1959) opposant un groupe de douze solistes à un grand orchestre. Elle est en trois mouvements écrits dans un langage polytonal : **Animato ma misterioso, Andantino sostenuto** et **Allegro fuocoso-Calmato.** Groupés d'ordinaire par familles, les instruments sont ici dispersés, confrontés ou réunis de manière à produire des associations originales de timbres. En lui donnant un sous-titre, **le Double,** Dutilleux n'a pas voulu l'assortir d'un programme ; il en caractérise ainsi l'esprit et la structure : «Deux personnages en un seul, l'un étant comme le reflet de l'autre, son double». Procédant par approches successives des motifs, opérant souvent par rappels ou par déformations de thèmes ambigus donnant aux développements un élan implacable, cette seconde symphonie apporte un sang totalement neuf à la forme ancienne ou romantique.

Les **Métaboles** (1964) exposent «une ou plusieurs idées dans un ordre ou sous des aspects différents jusqu'à leur faire subir par étapes successives, un véritable changement de nature». Les sous-titres donnés à chacune des cinq parties (**Incantatoire, Linéaire, Obsessionnel, Torpide** et **Flamboyant**), dont le sens ne suppose aucune recherche d'argument, évoquent poétiquement l'atmosphère de chaque mouvement. Le **Concerto pour violoncelle** (1970) porte le sous-titre énigmatique de «**Tout un monde lointain**», révélant une intention de recréer la richesse, le mystère et le charme des poésies de Baudelaire. La partition comprend cinq parties : **Enigme, Vertige, Houles, Miroirs** et **Hymne** ; la rigueur du style, la virtuosité imposée à l'exécutant n'empêchent pas le lyrisme de se développer librement dans un «monde» de sonorités rares. On trouvera dans les nos 243 sqq. de cette Revue, une analyse excellente de cette partition, due à Olivier Corbiot.

En 1977, après une longue pause consacrée sans doute à un examen attentif et critique des techniques musicales récemment apparues, Dutilleux présente **Ainsi la nuit** pour quatuor à cordes, suite de sept petits tableaux : **Nocturne 1, Miroir d'espace, Litanies 1** et 2, **Constellation, Nocturne 2** et **Temps suspendu,** reliés les uns aux autres par des «parenthèses où se trouvent placées, comme des points de repère, des allusions à ce qui va suivre ou à ce qui précède» :

Extrait de "Ainsi la nuit" pour quatuor à cordes (1977)
Henri Dutilleux

Parenthèse 1

Très libre

(A)

(B)

Attacca subito

* [Dans cette période, les valeurs rythmiques sont très relatives. Il ne faut donc pas les considérer d'une manière trop stricte]

Heugel & Cie Éditeurs de Musique – Paris

Comme la plupart de ses œuvres antérieures, la construction de cette œuvre procède, par un souci d'unité dans l'expression, de l'usage de reprises et de préfigurations permettant au rêve intérieur de se réaliser sans interruption.

La Sonate pour piano offre trois mouvements de caractères bien différents. L'**Allegro con moto** obéit à la structure traditionnelle avec deux thèmes bien contrastés, le premier enjoué, le second issu du premier et plus souple ; la partie centrale est traitée par développements logiques ; la réexposition est conçue plus librement. Le **Lied** est concis et aéré. Le troisième mouvement **Choral et Variations** débute par ce choral modal et bien cadencé, qui fait ensuite l'objet de quatre variations, lesquelles se succèdent dans un ordre classique : **Vivace, Calmo, Un poco piu vivo** et **Prestissimo.**

Des autres partitions du musicien que nous rangerons parmi les œuvres de jeunesse, citons encore une **Danse fantastique** (1942), restée inédite, les trois tableaux symphoniques **D'après les Hauts de Hurlevent** (1945), les musiques de scène pour **La Princesse d'Elide** et **Monsieur de Pourceaugnac,** etc. C'est pour la troupe de Roland Petit qu'a été écrit **Le Loup** (1953), ballet sur un argument de J. Anouilh et de G. Neveux où poésie et couleurs s'entremêlent dans une conjonction parfaite.

Curieux de toute innovation, attentif aux démarches actuelles d'un art qu'il sert avec lucidité, Dutilleux n'ignore rien des expériences qui sont en cours. Mais cette ouverture à ce qui se passe autour de lui est tempérée par son besoin vital de demeurer toujours lui-même. Soucieux de couler sa pensée créatrice dans la forme la plus parfaite qui soit, redoutant autant ce maniérisme qu'on lui a reproché bien à tort, que l'outrance qui entraîne un succès facile, homme modeste, généreux et courtois — ce qui n'est pas toujours le cas des gens arrivés — ce «musicien de bonne volonté» recherche avant tout le dépassement de l'humain dans un langage dépouillé de tout artifice, un peu à la manière de Roussel, ou mieux encore de Ravel.

(à suivre)

HENRI DUPARC (1848-1933)

L'INVITATION AU VOYAGE - 1870 (1)

Poème de Ch. Baudelaire

«Il me fut impossible de quitter la note fondamentale uniquement parce qu'il n'y avait aucune raison de la quitter».

Richard Wagner (2)

A. DOMMEL-DIÉNY

Une fois de plus, Duparc a écouté Beaudelaire (3).
Approchons-nous :

«Mon enfant, ma sœur (4)
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble,
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux
Brillant à travers leurs larmes.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
Les soleils couchants
Revêtent les champs
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or ;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière !
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté !

Musique admirable des mots. En faudrait-il une autre ? Nous allons voir qu'elles n'en font qu'un. Le terme de «mélodie», communément utilisé pour désigner une pièce chantée accompagnée, composée sur un texte poétique, paraît ici quelque peu étriqué, tant l'évocation du poète embrasse tout un monde ! «Aimer et mourir... vivre ensemble là où tout n'est qu'ordre et beauté»... Et «ces vaisseaux qui viennent du bout du monde...» Vision nostalgique, contemplative, dont s'esr emparé le musicien pour évoquer en huit pages ce rêve immobile où ne vibre — le croirait-on ? — qu'un seul accord pendant les cinquante-trois premières mesures !

Le poète Duparc, traducteur idéal du Poète-Baudelaire, s'est totalement soumis au sentiment du poème ; il ne demandera à la musique que ce dont l'expression poétique a strictement besoin : «Mon enfant ... songe ...», à quoi le musicien répond par un «pp. doux et tendre», des pédales immobiles à toutes les hauteurs, le lent balancement de multiples broderies sous-dominantiques — fa dièze altéré, la bémol et ré — autour de points fixes, notes réelles d'un unique accord (5). On rêve ... Ex. 1.

(1) Tonalité originale : do min.
(2) Préface de Wagner pour «l'Or du Rhin» (137 mesures de pédale).
(3) Une 3è strophe n'a pas été utilisée par Duparc.
(4) Cf. notre étude sur «La Vie antérieure» de Duparc, parue dans La « Revue Musicale de Suisse romande », n° 5 Hiver 1977.
(5) L'ornement prend valeur de fonction, alors que la fonction est devenue purement ornementale. Cf. Note 9 p. 90 de l'Harmonie tonale. 3è édit. du Tome I de la Collection «L'Harmonie vivante». Éd. Delachaux-Sedes, Lausanne et Paris.

Et le chant, que dit-il ? Ex. 2.

Ex. 2

Mon enfant, ma sœur Songe à la douceur d'aller là-bas vivre ensemble

Un premier membre de phrase s'appuie sur deux notes réelles, mes. 5 : sol brodé par un la expressif, premier temps de 4, et un do ; un autre sol, à l'octave aigüe, éclaire le mot qui fait image : «vivre ensemble». Un simple joint sous-dominantique, ré et fa, mes. 8, lui aussi broderie harmonique de part et d'autre de l'accord initial, toujours immobile et toujours inchangé, complète la courbe montante. Ex. 2.

Le second membre de phrase introduit le mot capital, «aimer», souligné par une altération nouvelle, la la bécarre,(7) mes. 11, 13, fourni par une nouvelle broderie harmonique. Ex. 3.

Ex. 3

Aimer à loisir Aimer et mourir au pays qui te ressemble

Puis, la mélodie si prenante redescend tout ce qu'elle avait monté, 14-15-16, sur un schéma correspondant à la gamme modale descendante du ton de mi (6) transposé. Ex. 3.

Aucun mouvement, nulle part. Le rêve continue. Et cela dure, calme et pur, pendant trente et une mesures où rien ne se passe... le chant repose sans fin sur l'accord unique et sa broderie modale.

A la mesure 32, sur le même accord de Tonique, toujours seul soutien effectif de l'harmonie, les mêmes broderies s'immobilisent, le chant aussi, toujours fixé sur do et sol, mes. 38, 39. Mais l'écriture a changé, signe évident de nouveauté. La rêverie contemplative, en effet est devenue méditation : «là, tout n'est qu'ordre...», mes. 32 à 39.

(6) Voir la note 10 en bas de page.
(7) L'altération est confiée au piano. L'accompagnateur, obligatoirement de qualité, doit être conscient de son rôle de partenaire.

Repos... silence... bonheur... Ex. 4.

Ex. 4

Là Tout n'est qu'ordre et beauté

pp.

Puis, la musique du début reprend à 40 avec le second couplet, dans le même ton, toujours sur l'immuable balancement de l'accord dans sa formulation primitive. Mais l'imagination s'éveille : voici l'évocation des «vaisseaux vagabonds», idée qui échappe à la calme vision ambiante, celle de ce «bout du monde», attirant et miraculeux. Elle est aussitôt signalée par un changement d'écriture important. Pour la première fois, la basse jusqu'ici totalement immobile sur sa quinte, bouge et se met à chanter. 50-53.

Ex. 5. De plus, le fa dièze tant de fois apparu comme broderie altérée, quitte ici son rôle ornemental pour se combiner structurellement avec le do, et former avec lui la quinte diminuée préposée aux situations tonales dominantiques.

La conséquence ne s'en fait pas attendre : appuyé sur un ré, et joint au fa dièze et au la bécarre, le do perd immédiatement sa valeur de Tonique, et fait place dans une tonalité nouvelle, à un degré nouveau, porteur d'une fonction nouvelle. Belle image, n'est-il pas vrai, après quatre pages de Tonique sur ce do, de voir arriver «du bout du monde» un ré de basse comme nouvelle Dominante, 54, présage d'une nouvelle Tonique ! Tout a changé tout-à-coup sur ce point culminant poétique, car non seulement l'unique modulation du morceau est survenue pour illustrer le fait nouveau, mais aussi l'unique cadence tonale V-I dans toute l'aura modale environnante, et également le premier forte.

Ex. 5. La nuance en «crescendo molto» et la présence du chant de la basse correspondent ensemble à l'intensité dramatique du moment, et font de sa traduction musicale l'arrivée au premier pôle expressif de l'œuvre. Ex. 5.

Constatons aussi combien Duparc accorde encore de valeur à la vieille quarte et sixte, demeurée un haut-lieu, dans le domaine tonal, des bifurcations modulantes. Ex. 6. Comme au temps de Bach et des grands classiques, la modulation est encore pour Duparc un évènement musical. Elle ne survient qu'a bon escient, et parée presque toujours d'un changement d'écriture caractéristique, et d'autant plus significative qu'elle ne cède pas aux proliférations faciles dont tant de musiques ont, depuis, marqué leur indigence.

Du ton d'ut mineur, nous voici donc arrivés en SOL majeur. Lorsqu'on a touché le bout du monde — ne serait-ce qu'en quatre quintes de distance — il s'agit en bonne logique tonale de retrouver la direction du ton initial pour terminer l'œuvre. Et certes, rien dans notre poème n'y contredit, puisque la Coda du premier couplet terminera également le second. Mais du ton de SOL où le voyage a trouvé son accomplissement, jusqu'à la conclusion en DO, même majorisé le chemin du retour sera illuminé par «l'or des couchants» ; et c'est dans une «chaude lumière», filtrée par un prisme mi-modal, mi-tonal, que «s'endormira le monde». Examinons les prémices de ce grand sommeil.

Un nouveau changement d'écriture, à 58, et la modification de la Tonique sol en nouvelle Dominante de do, vont donc ramener dans un bel élan lyrique, 58 à 71, établi sur une nouvelle pédale, le ton de la conclusion, du sommeil dans la lumière. Ex. 7.

Remarquons l'enrichissement contrapuntique dû à la rencontre de la voix du chanteur et du chant de la basse en ce moment d'exaltation, contrairement au stationnement immobile de l'accord unique qui avait seul fait les frais de toute la musique jusqu'ici. Ex. 6.

Cette longue pédale de Dominante sur sol, très ornée d'appogiatures et d'altérations, Ex. 7, s'étale amplement et à tour de rôle sur tous les degrés de l'accord V à 68, VII à 62, 63, 64, II à 65. Ex. 7. Une délicate Sous-Dominante altérée, 66 — «piu piano» — colore un instant avec l'altération, la bémol et fa dièze, les mêmes qu'à la mesure 2, «l'hyacinthe et l'or» du couchant, avec un souvenir mélodique discret à l'alto : la bémol si la sol... Ex. 8. Ce sol, toujours Dominante, porte curieusement

à 67, une $\frac{6}{4}$ bémolisée, brodée à 68 par les mêmes altérations ; quarte et sixte nullement cadentielle, répétée à 69, elle-même ornementale comme la précédente, et dont la quarte non résolue s'incorporera directement à l'accord de Tonique à 71. Ex. 8.

Car c'est précisément cette mesure 71 qui verra coïncider triomphalement, dans un immense écartement sonore et la puissance du second «forte» du morceau, un nouveau point culminant du chant, le sol aigü, la lumière éblouissante qui inonde le retour définitif de la Tonique, sur un do très grave et concluant. Ex. 9.

Les appogiatures constantes ont stimulé l'intensité de l'expression. Maintenant, le degré I, longuement et fermement acquis, ne bougera plus, le morceau est virtuellement terminé. A partir de là, tout baignera dans la lumière finale qui s'estompe doucement, «là où tout n'est plus qu'ordre et beauté». Une calme pédale de Tonique a envahi toute l'échelle, 71 - 88, sur laquelle chantent encore quelques lambeaux mélodiques ; la Coda finale, semblable à la première, fait entendre au chant les derniers **do et sol**, revenus à l'immobilité.

Chose remarquable : cette Dominante d'UT, si agissante depuis 58, a cédé le pas finalement à sa double broderie, la bémol et fa dièze, connue depuis la mesure 2, et qui s'est insinuée à 66 pour revenir en force à 70 introduire la vibrante Tonique de 71 par une cadence plagale, renouant avec l'atmosphère modale qui a régné durant tout le morceau. Ex. 9. Il y a dans toute cette fin un très original emploi du modal et du tonal associés en vue d'une fin commune : la valorisation de la Tonique — donnée encore essentielle en 1870, comme cinquante ans plus tard avec Fauré, Ravel, Debussy, Koechlin. Mais l'on pressent ce besoin, déjà affirmé par Franck et Wagner, de renouveler le sentiment tonal par des apports nouveaux : ici, le modal, demain l'atonal.

Les deux pôles expressifs du poème, dont s'est inspirée la musique, appartiennent donc au second couplet, où se sont effectués la modulation afférente au voyage, et le rétablissement sécurisant du Ton dans la lumière. Équilibre d'une forme — suite en deux parties soumise à la forme littéraire, binaire elle aussi :

— 1er Couplet : 40 mesures 1 - 40 ut → ut. Coda en ut — Contemplation. Rêve.
— 2ème Couplet : 48 mesures 40 - 88
  . 1° ut → 54 SOL : le Voyage. Cad. tonale V-I,
  . 2° 58 - 88 → UT — la Lumière — Cad. finale plagale S.D.T.

Le schéma en est aussi simple que l'était le schéma mélodique, Ex. 10.

Le beau livre d'Alain Daniélou «Traité de musique comparée», (8), nous renseigne utilement sur le pouvoir de suggestion des «modes», en tant que «moyens d'action sur l'esprit humain», dans les civilisations orientales anciennes. «Seul, le mode dorien (9), écrit Aristote dans «Politique», chap. VIII, «apporte à l'âme le calme et la paix, tandis que le mode phrygien stimule l'enthousiasme» (10).

N'est-ce pas, en effet, le calme et la paix que la gamme modale «dorienne» (9) de Duparc, a versés dans l'âme de «l'enfant-sœur», comblée de douceur, rêvée par Baudelaire ? En quatre-vingt-huit mesures, la simple et noble structure qui sied à un beau rêve, aura suffi à la création d'un chef-d'œuvre.

(8) Hermann édit. 115 Bd St-Germain. Paris - 1959.
(9) ou nommé tel communément. Cf. «L'Imbroglio des Modes» de Jacques Chailley.
(10) Cf. Daniélou p. 119 et 120.

DISCOGRAPHIE

LENOR R.C.A. FGL 17272
MELODIES INTEGRALES 1 à 12 Souzay-Baldwin
V.S.M. C.063 - 11678
MELODIES 1 à 12 et 14 Herbellon-Sternoffe CAL 1801
MELODIES 1 à 12 et 14 Kruysens, Galland, Lee
UAL MB 882
MELODIES Versions isolées
Récital Dens. U.S.M. C.065 - 12.507
Récital Bernac U.S.M. C.061 - 12-812
Récital Thill U.S.M. C. 153 - 11660/61





BOUVIER-PARIS

15, Rue d'Abbeville - 75010 PARIS - Tél. : 878 24-88

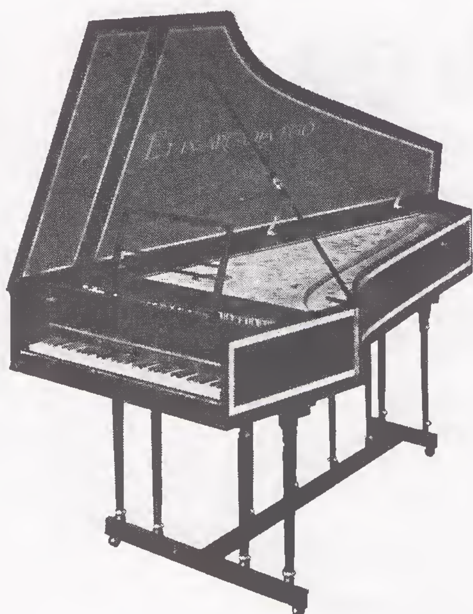
PIANOS - PIANOS DE CONCERT - MATERIEL D'ENSEIGNEMENT MUSICAL
INSTRUMENTS DE MUSIQUE

CLAVECINS & EPINETTES

COPIES D'ANCIENS d'après J. D.DULCKEN, Joannés RUCKERS, Pascal TASKIN
(facture hollandaise)



EPINETTE (Modèle Anglais)
Luth divisé pour basses et dessus
1 Jeu de 8' —
Dimension : 150 x 60 cms



CLAVECIN (Copie d'après DULCKEN)
1 Clavier 5 Octaves
Jeux de 8 ' et 4 o — LUTH
Dimension : 220 x 91 cms



CLAVECIN (Copie d'après DULCKEN)
2 Claviers (Ivoire)
4 Jeux - LUTH
Dimension : 260 x 95 cms

Ebénisteries diverses sur commande

L'AUDITION DE MUSIQUE

Gérard CHANEL
Inspecteur départemental de l'Éducation Nationale

Jean LENOBLE,
Professeur d'E.M. École Normale

3 - A PROPOS DE LA MUSIQUE «DESCRIPTIVE» (J.L.)

Une mise au point s'impose à propos de la musique descriptive. Lorsqu'un argument descriptif ou narratif est manifesté par l'existence d'un titre, d'un programme, d'une anecdote, lié à la composition de l'œuvre, il est intéressant d'en tenir compte ; la vérification des intentions de l'auteur s'impose, car beaucoup de titres ont été ajouté par des éditeurs ou des commentateurs peu scrupuleux (Sonate «Clair de Lune» de Beethoven, Valse «du petit chien» de Chopin, etc...).

On a pu penser que les musiques les plus faciles à présenter étaient celles qui illustraient un argument ; cette idée, qui a même servi de méthode pédagogique, a son origine dans la méfiance pour l'inexprimable et son corollaire le verbalisme, vieilles tares de l'enseignement français.

L'argument n'est rien d'autre qu'un support, un point de départ, il n'est pas le sens de la musique qui procède du seul jeu sonore ; il serait puéril et antimusical de prétendre faire retrouver l'argument d'une œuvre ; les convergences d'interprétation de divers auditeurs portent sur des états expressifs très généraux : calme, agitation, mélancolie, etc..., et sur des structures perçues. Ce sont ces structures qui, objectivement coïncident avec celles du programme ; elles ne le signifient pas, mais évoluent en parallèle avec lui.

Qu'à certaines époques une signification conventionnelle ait été attribuée à des éléments sonores (madrigalismes chez Monteverdi, figuralisme chez J.S. Bach éthos des modes chez les anciens Grecs ou les actuels Indiens d'Asie), que des correspondances d'origine culturelle se soient établies et renforcées (le cor sylvestre, le ton «pastoral» de Fa majeur...) ne doit pas faire oublier que la musique est, de tous les arts, le plus abstrait ; «**comprendre**» la musique, c'est aller au-delà des réactions sémantiques qu'elle peut induire, comme «comprendre» une poésie c'est aller plus loin que ses mots, un tableau dépasser son sujet.

Ces réflexions éclairent la démarche pédagogique applicable aux musiques «**à programme**» ; il convient de commencer par l'observation objective du contenu sonore : le programme, le titre, l'argument, ne sera dévoilé qu'après. C'est alors que se place une question très riche : par quels moyens sonores l'auteur est-il parvenu à réaliser une équivalence entre un monde verbal et un monde sonore ? (nous formulerons plus simplement : «comment le compositeur s'y est-il pris pour nous décrire ou nous raconter ce qu'il voulait ?»), question que l'on peut prolonger en se demandant s'il aurait pu, avec la même musique décrire ou raconter autre chose ; bien sûr, toute liberté d'interpréter — ou de ne rien dire — doit être laissée aux enfants.

4 - LA MUSIQUE CONTEMPORAINE (J.L.)

Si une familiarisation avec un langage et des structures est nécessaire pour apprécier une musique, il est légitime de se demander comment est reçue une musique qui repose sur des systèmes différents. S'agissant de musiques traditionnelles extra européennes l'assimilation à des systèmes qui demeurent fixes dans une même culture se fait sans trop de mal ; il reste à savoir si un Européen, même s'il comprend —intellectuellement— et surtout perçoit une musique, par exemple, de Bali, ne persistera pas à l'écouter en Européen ; l'Indonésien, pétri d'une culture spécifique y percevra certainement des finesses, des intentions, qui nous échapperont à jamais, même si elles nous sont expliquées. Ne sommes-nous à jamais condamnés à la surdité partielle pour ce qui est étranger à notre formation (étranger ... ou «étrange» ?), tant sont nombreuses et enracinées les implications linguistiques, formelles, sociologiques, affectives, de l'appréciation esthétique ?

S'agissant de musique contemporaine, la relation entre auditeur et musique est à la fois plus simple : car les musiques mêmes les plus «avancées» ou «nouvelles» enfoncent des racines dans notre culture, et plus complexe : car, à une époque mouvante, de recherche inquiète, et d'affirmation de la personnalité créatrice, les normes s'évanouissent, chaque œuvre pose son problème.

Essayons de cerner ce concept de «**musique contemporaine**». Est-ce toute la musique qui se créé à notre époque ? Faut-il y inclure la chanson, la musique «pop» le «**free-jazz**», certaines musiques de film ? Parfois ces genres (la chanson mise à part) recoupent certains critères que nous essayerons de définir plus bas.

Peut-on y placer au même plan Francis POULENC, dont le langage harmonique et la forme classique ne posent guère de problèmes d'audition, Edgar VARESE, étonnant précurseur dès les années 20, ou 15 ans plus tôt Charles IVES, explorateur solitaire du monde sonore ; bien que l'on puisse jouer sa musique sur le clavier, le dodécaphoniste Anton Von WEBERN s'écoute-t-il plus aisément et touche-t-il davantage que Iannis XENAKIS dans **«Nuits»** ou Krzysztof PENDERECKI dans **«Thrène aux victimes d'Hiroshima»**, où l'espace intratonal est proposé aux voix par le premier, aux cordes par le second ? S'il fallait définir nos critères de rangement sous la rubrique musique contemporaine, nous mettrions, avant la place chronologique, l'affirmation d'une rupture :

— avec les formes cataloguées ;
— avec l'usage habituel des instruments et des voix ;
— avec les gammes, échelles, accords appartenant à l'héritage occidental.

L'introduction :

— des possibilités d'instruments nouveaux ou exotiques ou électroniques ;
— d'une orientation intellectualiste, scientifique, parfois rigoureuse, parfois aussi gratuite ou délirante ;
— de degrés de libertés ou au contraire de rigueur extrême pour l'interprète ;

étant entendu que toutes les gradations se rencontrent dans l'introduction de nouveautés par rapport à l'héritage classique — romantique.

Du point de vue de l'auditeur, l'idée de musique contemporaine se confond avec un sentiment de surprise, voire de désorientation auditive : les schèmes perceptifs habituels sont bouleversés, l'œuvre est perçue comme une collection pointilliste de sensations sonores.

N'est ce pas la pesanteur de ses habitudes auditives qui éloigne de la musique contemporaine maint mélomane, et ne peut-on espérer une plus grande réceptivité d'auditeurs plus neufs ? C'est ce que nous aimerions montrer quelque jour avec une certaine rigueur ; la pratique des petites classes (personnelle ou témoignée (1)) nous laisse penser que les enfants sont prêts à écouter sans préjugés tout ce qu'on leur apporte et à y réagir avec faveur, surtout si l'œuvre a une vie rythmique et une richesse de timbres.

La construction de schèmes formels, importants pour aider à écouter les musiques classiques — romantiques, n'est pas ici de mise, chaque œuvre vivant un cheminement qui lui est propre.

(1) Voir sur les réactions d'enfants à des musiques contemporaines :
— GAGNARD M. «Initiation musicale des jeunes» — Éd. Castermann (poche) ;
— FONTANEL-BRASSARD S. «Éducation artistique et formation globale» — Éd. Colin-Bourrelier (CPM 49).

C'est à un élargissement au champ auditif que nous invite la musique de notre temps : nous devons associer les enfants à cette exploration.

5 - MUSIQUE ET MOUVEMENT (J.L.)

L'exploitation pédagogique de la plupart des musiques analysées dans les pages précédentes met en œuvre des mouvements : frappés, accompagnement de percussions, déplacements, danses. Nous voudrions tenter, brièvement, de définir les principes les plus importants d'une pédagogie du mouvement sur la musique. Parmi les réactions de l'auditeur à la musique, le mouvement est probablement la plus naturelle ; réprimées par nos convenances d'occidentaux «civilisés», les réactions motrices n'en existent pas moins, même chez l'auditeur de concert le plus silencieux et attentif : contractions musculaires des bras ou des jambes, hochements de tête, modifications du rythme respiratoire. Et dès que l'auditeur se trouve dans des situations où il se sent en droit de réagir par le mouvement, il se livre à des manifestations gestuelles qui expriment plus que tout un plaisir. Ce plaisir que notre culture réprime, comme elle réprime ce qui est lié au corps, existe dans d'autres cultures ; et les jeunes de notre époque tentent de le retrouver, en lui donnant des solutions, musicales entre autres, parfois violentes.

Il semble tout naturel que la musique induise des mouvements chez ses auditeurs. Cependant cette réaction n'existe pas chez les animaux ; vers l'âge de 3 - 4 ans, un enfant commence à suivre le tempo d'une musique ; à tout âge, le tempo qui est le mieux réalisé est celui qui se rapproche le plus du tempo spontané de l'individu pour la tâche à accomplir : évidemment le tempo spontané de la marche sera plus lent que celui des frappés de la main avec articulation du poignet. Pourquoi ces réactions se produisent-elles de façon spontanée et inévitable, même chez des enfants débiles ? Peut-être à cause de la prise de conscience d'une identité entre les structures du geste et celles du rythme musical. Que se passe-t-il en effet dans le cas le plus simple du frappé d'une pulsation sur une musique mesurée ?

Au centre de cet emboîtement de systèmes de durées, d'accents, d'élans et de repos qui constitue le rythme, la musique mesurée présente une succession isochrone d'appuis, la pulsation, dont chacun est à la fois point de chute et tremplin ; la série de frappés isochrones qu'un être humain accomplit, soit par nécessité (marche, certains travaux), soit par plaisir (balancements du bébé, percussions sur des objets, danse), est aussi une succession de contractions et de détentes musculaires, qu'il est plus économique de faire régulièrement, toute entrave à cette régularité exigeant à la fois davantage de vigilance et davantage d'énergie. Percevoir cette coïncidence, la poursuivre dans la durée est une activité mentale, liée à la conscience du temps.

Le geste parfaitement approprié à la musique sera celui qui, à la fois dans le temps et dans l'espace, en traduira l'organisation rythmique.

Les réactions motrices fondées sur des formes rythmiques régulières sont les plus aisées car l'auditeur anticipe sur le déroulement de la musique et que ses précisions se réalisent ; ces formes rythmiques sont des pulsations (dont les tempi peuvent être progressivement accélérés ou ralentis), des formules rythmiques identiques, tout au moins dans leur armature, des phrases de même durée divisées elles-mêmes en sous-sections égales ; ce sont ces musiques dont la traduction motrice est la plus aisée ; on utilise des pas (pas marchés ou pas de danse, étant entendu que les pas de danse existent dès que l'on fait autre chose que la marche, en particulier que les pas ne se déroulent plus de façon rectiligne et isochrone ; marquer des rythmes avec les pieds est de la danse), des sauts, des frappés de mains qui suivent la pulsation et/ou les formules rythmiques, ainsi que des déplacements, qui s'ordonnent selon le découpage des phrases. La première éducation, celle de la pulsation, est facilitée si l'on part du geste spontané de l'enfant : la marche, en particulier, que l'on accompagne sur un instrument pour l'amener peu à peu à réagir à notre exemple.

Mais la danse, le geste, sont provoqués aussi par d'autres musiques, où les phases d'élans et de repos se succèdent avec moins de régularité ; écoutons attentivement la longue phrase de violon du second mouvement du concerto de Vivaldi «L'Hiver» ; ce n'est pas la pulsation, pourtant fermement assise, qui commande le geste, mais la structure de la mélodie, sous-tendue elle-même dans ses tensions et détentes par l'accompagnement harmonique ; cette mélodie forme comme une suite de vagues, de durées et d'amplitude inégales, qui se succèdent et s'imbriquent ; un autre très bel exemple de cette structure est dans le thème de l'«Idée fixe» que Berlioz expose au début de la **«Symphonie Fantastique»** ; ce sont moins des pas que des mouvements continus de tout le corps qui peuvent traduire cette respiration de la phrase. La danse n'est plus mouvement cadencé mais transposition expressive et simultanée de la musique ; l'anticipation n'étant plus possible, il faut avoir encore mieux mémorisé la musique pour la traduire. Il arrive que la pulsation disparaisse complètement pour faire place à un récitatif sonore proche du langage parlé : certaines pièces roumaines pour flûte, présentées dans ce recueil, nous en ont donné de beaux exemples ; le rythme ne présente plus de durées réductibles à une même unité, mais repose uniquement sur des moments de tension et de détente, liés aux mouvements mélodiques et à la dynamique, que le corps traduit par des tensions et des détentes musculaires.

L'expression sur la musique, ou plutôt l'expression de la musique par le mouvement exige et renforce une écoute active ; infiniment mieux que les métaphores ou les analyses, le mouvement est le signe le plus certain de la compréhension de la musique : mouvement du danseur ou du mime, mouvement du chef d'orchestre ou de chœur qui transmet la musique, mouvement de l'instrumentiste ou du chanteur qui la recrée.

Les résonances affectives de cette activité sont d'autant plus grandes —et la rendent d'autant plus difficile à conduire pour l'enseignant, et pour l'élève à réaliser— que les réactions motrices s'éloignent de la pulsation élémentaire. Un climat de confiance est indispensable ; bien des inhibitions, qui se traduisent par des refus ou des rires, sont à vaincre ; des artifices apportent une aide : marionnettes, masques, accessoires, deviennent autant de moyens pour l'acteur de prolonger des gestes amorcés et surtout de se dissimuler en opérant un transfert sur l'accessoire utilisé.

BIBLIOGRAPHIE

Il existe de nombreux ouvrages sur le rythme et ses applications pédagogiques. Nous ne citerons pas les nombreux livres de recettes et catalogues de jeux, certes utiles, mais seulement s'ils sont éclairés par une réflexion.

Ouvrages théoriques :

— Edgar WILLEMS - Le rythme musical - Éd. P.U.F. 1955 - Perspective philosophique, mais jamais loin de l'observation de l'enfant, constitue les bases d'une méthode d'éducation musicale.

— Paul FRAISSE - Psychologie du rythme - Éd. P.U.F. 1974 - L'ouvrage fondamental, fondé sur les recherches de la psychologie expérimentale. Copieuse bibliographie.

— Articles de Jacques CHAILLEY dans La Grande Encyclopédie (Éd. Larousse) et de N. LACHARTRE dans L'Encyclopédia Universalis.

Ouvrages de pratique raisonnée :

— Thérèse HIRSCH - Musique et rééducation - Éd. Delachaux et Niestlé 1970 - Observations résultant d'une expérience éducative.

— Y. CAMUS et A. DELACOUR - Comment faire l'éducation motrice ? Éd. Nathan 1971 - Beaucoup d'excellents exercices.

— Ch. BOUCQUEY - Le rythme en éducation physique - Travail à partir des productions de l'enfant. Éd. Éducation Physique et Sport 1970.

— B. GLATHE-SEIFERT - Initiation à la rythmique - Éd. O.C.D.L. 1969 - Nombreux exercices utilisant peu de matériel. Hélas, la traduction de l'allemand malmène le vocabulaire du rythme, qui n'en a pourtant pas besoin !

nOtre discOthèque

Hervé MUSSON

o **HENRY PURCELL - L'OEUVRE DE CLAVECIN ET D'ORGUE – EMI... LA VOIX DE SON MAITRE ... 2C 167-14181/3 3X**

Huit suites pour clavecin, 32 pièces diverses pour clavecin, dont certaines d'une authenticité douteuse, et qui ne sont quelquefois que des transcriptions de sa musique de scène plus 15 pièces exécutées à l'orgue, constituent l'intégralité de cet enregistrement, fort intéressant de la musique pour clavier de PURCELL, dans une interprétation de JEAN PATRICE BROSSE, sur un clavecin KROLL de 1774 et à l'orgue de la Cathédrale Sainte Marie de Saint Bertrand de COMMINGES.

Vaste concert, où la musique de PURCELL semble toute de charme, d'enthousiasme et de réjouissance.

L'interprétation de J.P. BROSSE rend à merveille toute la vitalité de l'ensemble, fort long, mais toujours agréable, des pièces chaleureuses ou sereines, aux plus discrètes, ou aux plus éclatantes.

o **J-S. BACH - ORATORIO DE NOEL - EMI... LA VOIX DE SON MAITRE... 2C 167 02890/2Q 3X**

Interprétée par PHILIP LEDGER à la tête des CHOEURS du KING'S COLLEGE de CAMBRIDGE et de l'ACADEMY de SAINT MARTIN IN THE FIELDS, cette nouvelle version résolument éclatante et grandiose des six cantates de l'ORATORIO DE NOEL, apparait malheureusement un peu trop pompeuse, trop «militaire» pour éclipser les plus grandes déjà confiées au disque. Tout semble limité dès le départ à un climat de jubilation ostentatoire frisant l'agressivité, qui touche tout particulièrement les choeurs, et qui manque un peu de sincérité. La prise de son n'est sans doute pas étrangère au phénomène. Il faut toutefois rendre hommage à la voix chaleureuse de JANET BAKER (alto), qui chante dans un phrasé ample et solide, avec beaucoup de nuances et de ferveur, et du ténor ROBERT TEAR, qui tient son rôle avec une grande musicalité.

o **LANGLAIS joue LANGLAIS - AUX GRANDES ORGUES DE SAINTE CLOTILDE - SOLSTICE... SOL 1KC**

Cette nouvelle édition baptisée «SOLSTICE», de caractère artisanal, ouvre son catalogue avec un disque qui pourrait lui donner d'emblée tous ses titres de noblesse. La gravure excellente d'une part, la qualité de la musique et le choix des oeuvres d'autre part, constituent autant de qualités, d'atouts, que tout musicien amateur de disques appréciera.

A condition d'aimer l'orgue, voici un concert splendide illustrant l'oeuvre et le langage de JEAN LANGLAIS de 1935 à 1970 : Onze pièces au total : HYMNE D'ACTION DE GRACE op. 5 n° 3 ; MORS ET RESURRECTION op. 5 n° 1 ; LA NATIVITE ; LEGENDE DE SAINT NICOLAS ; PLAINTE ; CHANT HEROIQUE ; CHANT DE PAIX ; DE PROFUNDIS ; MON AME CHERCHE UNE FIN PAISIBLE ; KYRIE «ORBIS FACTOR» ; et IMPLORATION POUR LA CROYANCE, d'une poésie spontanée et ardente qui plonge dans un univers sonore fait d'ombre et de méditation. Autant de pages profondes, qui s'adressent avant tout à la sensibilité et au coeur.

o **JOSEPH HAYDN - LES SEPT DERNIERES PAROLES DU CHRIST SUR LA CROIX - EMI... LA VOIX DE SON MAITRE... 2C 06902958 W**

«Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font»
«Aujourd'hui, vous serez avec moi au paradis»
«Mère, voici ton fils»
«Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as tu abandonné ?»
«J'ai soif»
«Tout est consommé»
«Dans tes mains, Seigneur, je remets mon âme»

7 paroles qui sont beaucoup plus que 7 phrases, soient 7 courtes pièces instrumentales, encadrées par une introduction lente et par une conclusion illustrant le Tremblement de terre qui suivit la mort du Christ. Telle se présente l'oeuvre dans sa version initiale exécutée en première audition le Vendredi Saint 1787 en la Cathédrale de Cadix. Avec une économie de moyens toute classique, Haydn atteint au sublime. La musique parle d'elle même et, dans ce qu'elle suggère, porte à la méditation.

NEVILLE MARINNER à la tête de l'ACADEMY DE SAINT MARTIN IN THE FIELDS la dirige ici. Son sens du phrasé, l'équilibre des masses, et les sonorités amples de l'orchestre, donnent à ces pages un relief et une musicalité généreuse et formelle, comme si la musique évoluait spontanément dans toute sa plénitude. Belle initiative, à recommander chaleureusement.

o J-S. BACH - LES CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS (ENREGISTREMENT INTEGRAL) - ERATO... deux disques pour le prix d'un... DUE 20 220 1KC

Enregistrée en 1962, cette nouvelle diffusion de l'interprétation de KURT REDEL, dirigeant l'ORCHESTRE «PRO ARTE» DE MUNICH, conserve son prestige malgré les différentes versions qui lui ont succédé, sur instruments anciens ou non, et l'impression de santé, de bonheur musical, de rayonnement intérieur qui se dégage de l'audition agit toujours avec la même impression de nouveauté et de jeunesse.

o IGOR STRAVINSKY - LE SACRE DU PRINTEMPS EURODISC... SUPRAPHON... 913171 S

EURODISC SUPRAPHON publie là un enregistrement de l'interprétation qu'en donnait en 1973 KAREL ANCERL, à la tête de l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE TCHEQUE. Après bien des versions, dont en particulier celle de P. BOULEZ, cette interprétation du Sacre ne manque pas de surprendre. La netteté avec laquelle tous les instruments se font entendre n'a pas souvent, en effet, été poussée aussi loin. Et la lisibilité des timbres, très moderne d'esprit, semble une des constantes de cette version intégralement slave. L'agressivité incisive de BOULEZ s'efface ici au profit d'une expression plus spécifiquement orchestrale, et si les accents, le phrasé, perdent à mon sens un peu de leur fureur obsessionnelle, si tout apparait plus statique, plus crûment énoncé, l'expression incantatoire de l'oeuvre agit en fin de compte avec la même véhémence.

o GEORG FRIEDRICH - HAENDEL (1685-1759) - QUATRE CANTATES - OUVERTURE DE L'ORATORIO «JOSEPH» - HARMONIA MUNDI... deutsche... 1 C 151-99620/21 2S

«NEL DOLCE DELL' OBLIO», «AH QUE TROPPO INEGALI», «PRAISE OF HARMONY» et «SILETE VENETI», ces quatre cantates, témoignage de l'influence qu'exerça sur HAENDEL la musique italienne de son temps, montrent d'abord son évolution d'une oeuvre à l'autre. Du pur style galant de la première cantate, à l'ampleur de la quatrième, le style s'est affermi, l'anecdote poétique passe au second plan. De fait, cet agréable concert donné ici avec une fraiche et généreuse musicalité par le COLLEGIUM AUREUM sur des instruments d'époque, ELLY AMELING (Soprano), HALINA LUKOMSKA (Soprano) et THEO ALTMEYER (ténor) ravit l'oreille tout au long de ces cinq pages de musique, où la qualité du son avant tout, importe.

o GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA - LES IMPROPERES DU VENDREDI SAINT - QUATRE MOTETS - ARION... ARN 38423 K

Le CHOEUR CONCINITE de LOUVAIN, né d'une simple maitrise d'enfants, il y a une dizaine d'années est devenu petit à petit un choeur de tout premier plan ; ainsi l'interprétation merveilleuse que cet ensemble propose ici sous la direction de KAREL AERTS constitue sans doute un exemple de perfection musicale à tous les niveaux, de la douceur des voix à la finesse des nuances. Ces IMPROPERES créés en 1573 (reproches faits par Dieu à son peuple), tout comme les 4 motets qui les suivent (AVE REGINA COELORUM, ADORAMUS TE CHRISTE, PUERI HEBRAEORUM, CANTIONES SACRAE : JESU REX ADMIRABILIS) sont ici admirablement servis.

o CHOPIN - ETUDES op. 10 et 25 - DECCA... ARISTOCRATE... 7291 X

Quel tourbillon ! Le piano sonne avec le relief d'un orchestre, et l'élan romantique de ces 24 études déferle et bouillonne avec une magistrale ampleur. Elles furent enregistrées en 1975 par VLADIMIR ASHKENAZY et son interprétation éblouissante en restitue toute la fièvre. De fait cette version, où les différents plans sonores, le phrasé large et puissant, et surtout la qualité du son créent l'émotion bien plus qu'ils n'en résultent, parait très moderne, très virtuose, et la profonde et ardente musicalité d'ASHKENAZY donne à cette virtuosité une richesse de couleurs et d'intentions qui transporte. Comme la musique est belle ainsi !

o CHAUSSON - CONCERT EN RE MAJEUR - CHANSON PERPETUELLE - EMI... LA VOIX DE SON MAITRE 2C 06512141 A

Rééditées à l'occasion du CAPES 1978 avec CHRISTIAN FERRAS (violon), PIERRE BARBIZET (piano), ANDREE ESPOSITO (Soprano) et le QUATUOR PARRENIN, ces deux oeuvres, qui aident autant à définir leur époque que la Sonate Piano-Violon de FRANCK, ne retiennent pourtant pas aussi souvent l'attention des maisons de disques ; alors, du CAPES ou d'EMI LA VOIX DE SON MAITRE, à qui rendre hommage ? La musique, toute de raffinement et d'élégance, où poésie et symbolisme prévalent, mérite peut-être aussi d'être entendue ! les interprètes la servent ici à la perfection.

o DARIUS MILHAUD - LE BOEUF SUR LE TOIT - SAUDADES DU BRESIL (quatre danses) - LA CREATION DU MONDE - EMI... LA VOIX DE SON MAITRE 2C 06902945 W

Suivant de peu l'escapade Brésilienne avec PAUL CLAUDEL, ces trois oeuvres écrites entre 1919 et 1923 en sont directement la conséquence, tout au moins pour les deux premières. Ellesplongent d'emblée dans un monde ensoleillé où les sons et les rythmes semblent se mêler aux couleurs avec la plus parfaite spontanéité. De la verve loufoque du Boeuf sur le toit à l'expression d'intemporalité où baignent les premières mesures de la Création du Monde, c'est

toute une poésie faite de soleil et de sentimentalisme, que l'interprétation de LEONARD BERNSTEIN dirigeant l'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE illustre avec une clarté et un relief extraordinaires. Le Boeuf sur le Toit surprend d'abord par la différence des Tempi adoptés et qui contrastent fortement, soulignant à outrance le côté farce et divertissement de l'oeuvre. Le sourire est contagieux, en tout cas, on s'y laisse prendre ici immanquablement.

o RICHARD STRAUSS - VIOLIN KONZERT - BURLESKE - EMI... LA VOIX DE SON MAITRE... Importé d'Allemagne... 1C063 02744 Q

Respectivement datés de 1881 et de 1886, ces deux «concertos» du premier STRAUSS, où les influences, particulièrement de MENDELSSOHN dans le CONCERTO POUR VIOLON, se font encore sentir, sont ici exécutés par ULF HOELSCHER (Violon), MALCOM FRAGER (piano) et le STAATSKAPELLE DE DRESDE placés sous la direction de RUDOLF KEMPE. Deux oeuvres bouillonnantes, notamment BURLESKE, que l'interprétation fougueuse anime d'une belle vitalité.

o VIEILLES CHANSONS ANGLAISES - CATCHES ET PART SONGS de PURCELL - RAVENSCROFT - LAWES LANIERE - HARMONIA MUNDI... DEUTSCHE... 1C 065-99611 KC

L'ensemble PRO CANTIONE ANTIQUA de LONDRES, placé sous la direction de MARK BROWN, propose là un fort agréable concert de musique vocale anglaise du XVIIe siècle, avec quelques 20 chants pittoresques. On passe, pour le plaisir du jeu et du chant, de l'humour à la mélancolie, de la pétulance à la candeur, avec le sourire, et il en résulte une espèce de sérénité naive et rassurante, que seule l'Angleterre de cette époque a su aussi parfaitement illustrer. Les interprètes en donnent une version très colorée, dans un enthousiasme quasi enfantin, et de ce fait, ce très beau disque, des canons au chant à plusieurs voix, propose un moment de musique plein de santé et de bonne humeur.

o LES INSTRUMENTS PRECIEUX DU MUSEE DU CONSERVATOIRE VOL. 1 - MUSIQUES ANCIENNES, COLLECTION DU CNRS - ERATO... STU 71134 KC

Le titre est suffisamment explicite et risque fort d'accrocher l'oeil. Les instruments du musée du conservatoire, en tant qu'objets, dans leur grande majorité sont de pures merveilles ; la finesse de leurs formes, leurs peintures, la complexité des rosaces, et la richesse de leur marquetterie, tout semble avoir été dédié à la Beauté, et des clavecins aux guitares, c'est un éblouissement continu. Un seul ennui : leur silence. Ce pour quoi ils furent construits reste le plus souvent absent, malgré les efforts des conservateurs. L'oeil se réjouit, pas l'orille. Ce disque aura au moins le mérite d'apporter une compensation à ce manque. Avec des oeuvres de MATTHIAS WALKMANN (1621-1674), ANTONIO DE CABEZON (1500-1566), BERNARDO PASQUINI (1637-1710), LOUIS MARCHAND (1669-1732), JEAN SEBASTIEN BACH (1685-1750), JEAN FRANCOIS DANDRIEU (1682-1738), JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764) etc..., LAURENCE BOULAY, GORDON MURRAY et ROBERT VEYRON-LACROIX font revivre pour nous un clavicorde de la fin du XVIe siècle, un pianoforte PASCAL TASKIN (1788), une épinette JEAN CLAUDE GOUJON (1763), et cinq clavecins JOHANNES RUCKERS (1612), FABY (1677), NICOLAS DUMONT (1696), JEAN-CLAUDE GOUJON (1749) et HENRI HEMSCH (1761).

o PROKOFIEV - ALEXANDRE NEWSKY - EURODISC... SUPRAPHON... 913 166 K (27874)

Tirée du film de EISENSTEIN qui avait pour objet, avant la guerre, d'inciter les Russes à la méfiance vis à vis de l'Allemagne - l'histoire suit parfois de bien curieux méandres - Cette cantate glorifie d'abord l'âme russe et la Russie toute entière. La musique y est volcanique, véhémente et rauque, et l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE TCHEQUE placé sous la direction de KAREL ANCERL, avec VERA SOUKUPOVA (Mezzo soprano) en restitue le climat à la fois passionné et fascinant. KAREL ANCERL en fait une grande fresque éminement dramatique aux accents douloureux, au tracé impulsif, où la musique évolue avec la grandeur d'une expression légendaire, le relief de l'orchestre, la netteté des accents, tout comme le savant dosage qu'il obtient des différentes masses sonores, s'imposent d'emblée comme les premières valeurs de cette interprétation ardente.

o RIMSKY-KORSAKOV - SYMPHONIE n° 2 - LE COQ D'OR (suite) - PHILIPS... INVITATION A LA MUSIQUE 6538 026

Aux deux bouts de l'oeuvre de RIMSKY, les deux oeuvres proposées, la première avec PAUL PARAY et l'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE DETROIT la seconde par ANTAL DORATI et le LONDON SYMPHONY ORCHESTRA différent quelque peu. ANTAR ou la 2e SYMPHONIE et LE COQ D'OR ne sont visiblement pas de la même veine, et si l'une se perd en banalités plus ou moins folklorisantes - je n'engage que moi - l'autre par contre accroche infiniment plus. Toute une vie les sépare ; ceci bien sûr explique cela. Quoiqu'il en soit, les deux interprétations de 1962 et 1959 les animent d'une belle musicalité.

o JOSEPH HAYDN - INTEGRALE DES TRIOS ET QUATUORS VOCAUX - ARION... ARN 38403 K

HAYDN est alors à la fin de sa vie, le classicisme va bientôt quitter la scène musicale, et ces 14 quatuors et trios, contemporains des SAISONS, constituent un peu l'aboutissement d'un art, déjà bien nourri. La plasticité de la musique, sa fraicheur, son aisance, alliées à l'émotion et à l'expression

d'une sensibilité généreuse et fragile, apportent ici une auréole de poésie et de tendresse. Dès les premières mesures du premier quatuor enregistré : DIE HARMONIE IN DER EHE sur un poème de GOETZ, on se sent transporté ailleurs, au coeur de la musique sans doute, à condition que ce mot signifie, outre le jeu, l'émerveillement, la simplicité et la candeur. Quant aux interprètes du LIEDER QUARTETT : ANA MARIA MIRANDA (Soprano), CLARA WIRZ (alto), MARCEL QUILLEVERE (ténor) qu'accompagnent HELMUT RIENEMANN pour le second ténor et BRIGITTE HAUDEBOURG au clavecin, ils se distinguent par l'étroite identité d'esprit qui les anime, comme si la musique naissait d'elle-même spontanément. Leur interprétation, toute de nuances, semble refléter une intériorité commune, et l'intimité, la pudeur qui s'en dégagent, touchent à l'extase.

o SCHUMANN - PAPILLONS op. 2 - 3 ROMANCES op. 28 KINDERSZENEN op. 15 - BLUMENSTUCK op. 19 PHILIPS... importé d'Allemagne... 6500 395 LY

A entendre la musique de Schumann, il semble que le terme de Romantisme ait été spécialement inventé pour elle. Quoi de plus secret et de plus chaleureux ! Ces pages, dont certaines fort connues, comme les scènes d'enfants ou les Papillons, écrites entre 1831 et 1839, sont ici données par CLAUDIO ARRAU, dans une interprétation très musicale, très sensible, mais qui reste néanmoins un peu artificielle. Cela est beau,. émouvant, mais cela manque peut-être un peu de sincérité. La musique semble habillée, et le phrasé comme les nuances, tout en restant très fidèles, paraissent trop conscientes, notamment dans les Papillons. A force de trop de minutie, le côté impondérable ou informel de l'expression semble s'en être allé, et c'est bien dommage en regard de l'ampleur de cette exécution.

o RESPIGHI - LES PINS DE ROME - LES FONTAINES DE ROME - OUVERTURE DE BELFAGOR - EMI... LA (VOIX DE SON MAITRE... 2C 069 02897 CR

Même si, au hasaerd d'un concert, on a entendu un peu de sa musique, RESPIGHI pourrait figurer au même titre que ROPARTZ, ROGER DUCASSE et autre PIERNE au chapitre des grands oubliés. Tant de musiques plus banales, pourtant, occupent le devant de la scène ! Ce disque aura au moins le mérite de dévoiler une partie de son oeuvre, même si deux des trois titres proposés ici comptent parmi les plus connus. Musique somptueuse, épicurienne et pittoresque, ces trois pages dressent un décor plein de vie et de couleur où l'esprit méditerranéen pourrait se retrouver dans sa réalité quotidienne. La fantaisie et le rêve se pénètrent et, jusqu'à l'ombre des «pins près des catacombes», malgré la solennité de l'instant, une sorte de sérénité persiste. Quant à l'interprétation due à LAMBERTO GARDELLI et l'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LONDRES, très colorée, très «lisible», elle met magistralement en valeur la franche poésie de ces pages lumineuses, que domine certainement l'OUVERTURE de BALFAGOR.

o L'ART DE LA HARPE CELTIQUE - ARION... ARN 36413 A

9e numéro de la série, après la flute, la mandoline baroque, les instruments d'amour et beaucoup d'autres, la présentation de la harpe celtique élargit encore cette collection désormais bien connue. Dix-huit pages de musique irlandaise, espagnole, ou française entre autres, du Moyen-Age à nos jours, constituent l'ensemble de ce concert fort agréable, où la harpe celtique, sous les doigts de REGIS CHENUT, s'anime avec une musicalité tendre et colorée. Il faut dire une fois encore, à l'occasion de ce disque parfait, la qualité documentaire et proprement musicale d'une telle réalisation. Au programme, les nombreux anonymes exceptés, HANS JUDENKONIG, VON DER VOGELWEIDE, EDWARD JONES, LUYS MILON, PURCELL, EAMONN O' GALLACHER et REGIS CHENUT.

o BEETHOVEN - CONCERTO POUR PIANO VIOLONCELLE ET ORCHESTRE - SUPRAPHON... DISCOTHEQUE DES MAITRES... 913 184 A

Composé en 1804 ce «TRIPLE CONCERTO» op. 56 sans problèmes est donné par JOSEPH SUK (violon), JOSEPH CHUCHRO (violoncelle), JAN PANENKA (piano) et l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE TCHEQUE placé sous la direction de KURT MASUR. Evidemment, ce n'est pas la 9e ni les derniers quatuors, ni même les sonates piano-violon, la musique n'atteint pas aux mêmes résonnances intérieures et n'exerce pas la même fascination. Pourtant, la belle version proposée ici souligne le côté souriant de cette oeuvre typiquement concertante avec relief et virtuosité.

o CONNAISSEZ-VOUS ? - LUDWIG VAN BEETHOVEN BARCLAY... 960 003 K

Destinée à faire connaitre et apprécier la musique aux jeunes, cette nouvelle collection s'adresse aux enfants de 10 à 15 ans en leur proposant une bonne quinzaine de courts extraits fort célèbres agrémentés d'un récit de la vie du musicien. Ainsi avec le concours de CATHERINE HUBEAU et MICHEL DUCHAUSSOY (sociétaire de la comédie française), la personnalité de BEETHOVEN peu à peu s'éclaire dans un récit vivant et simple qui ne manquera pas d'attirer bon nombre d'amateurs. La présentation du disque lui-même se veut agréable et 5 pages de commentaires comprenant les dates importantes, la nomenclature des principales oeuvres et un article intitulé : BEETHOVEN, UN BAISER AU MONDE ENTIER constitue la pochette de ce premier numéro. Parallèlement à la volonté de vulgarisation de la musique - ici Beethoven - une telle présentation peut constituer dans certains établissements scolaires particulièrement déshérités, un centre d'intérêt pour les élèves. Quant aux professeurs, à qui l'on demande d'assurer des cours d'une pseudo-éducation musicale sans qualification spéciale, ils s'en trouveront peut-être soulagés. Initiative à suivre.

o **PURCELL - THREE ELEGIES - MUSIC FOR STRINGS - L'OISEAU LYRE... DSL 0514 Q**

CHRISTOPHER HOGWOOD à l'orgue de chambre et THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC, accompagnés de MARTYN HILL (ténor) et CHRISTOPHER KEYTE (basse), proposent ce concert dans la collection FLORILEGIUM de L'OISEAU LYRE avec 11 pièces diverses, dont les trois élégies SUR LA MORT DE MATTHEW LOCKE, SUR LA MORT DE JOHN PLAYFORD et SUR LA MORT DE THOMAS FARNER. Pavanes, sonates, fantaisies, élégies, se succèdent dans une ferveur instrumentale toujours nouvelle ; et la grande tenue de l'interprétation rend toute la délicate poésie et toute la pureté de la musique.

INFORMATIONS DIVERSES

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE

LES MUSIGRAINS

— **Cycle préparatoire pour les enfants de 7 à 12 ans : Salle Pleyel :**
24 janvier 1979 - 14 h. 30 et 16 h. (**La Musique est une belle conteuse**) ; Poème symbolique Giboulin-Giboulette de Robert Planel, orchestre des Concerts Lamoureux.
14 Mars 1979 - 14 h. 30 - 15 h. : Haëndel avec l'Orchestre de Jeunes, direction : A. Lowenguth.
4 Avril 1979 - 14 h. 30 - 16 h. 30 : La Danse espagnole.

— **Pour les jeunes à partir de 12 ans : Salle Gaveau**
17 janvier 1979 - 14 h 30 : **La Fugue**, commande d'Etat de Marcel Bitsch. Démonstration visuelle imaginée par G. Arbeau-Bonnefoy, avec le concours de l'Ecole Chorégraphique d'Irina Grjebina.
28 février 1979, 14 h. 30 : le début du romantisme, Schubert, Mendelssohn. (oeuvre contemporaine, Dia Succari).
21 mars 1979, 14 h. 30 : Une Ecole : l'Espagne (œuvre contemporaine : Marius Constant).
25 avril 1979, 14 h. 30, **Salle Pleyel** : La Danse Espagnole.
Pour tous renseignements, s'adresser par téléphone tous les jours (sauf le samedi) de 11 h. à 18 h. : 033 10-34.

FESTIVAL DE MUSIQUE SACREE DE PARIS

Le Festival de Musique Sacrée de Paris est heureux de vous présenter ses deux prochains concerts :

— Le mardi 23 janvier 1978 à 21 h. en l'église Saint—Germain-des-Prés, « La Grande Ecurie et la Chambre du Roy » sous la direction de Jean-Claude MALGOIRE, interpréteront les « Leçons des Ténèbres » de Marc Antoine CHARPENTIER.

— Le mardi 20 février 1978 à 21 heures en l'Eglise Saint-Germain-des-Prés, l'Ensemble Vocal du Chœur National de l'Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction de Jacques GRIMBERT, interprèteront la messe pour double chœur de FRESCOBALDI, des pièces spirituelles de BRAHMS et des motets pour double chœur et orgue de VITTORIA.

« MUSIQUE ET CULTURE »

Stage pour instruments à cordes

Dans le cadre des actions menées conjointement par Musique et Culture et le Centre Départemental Musical et Culturel du Bas-Rhin en faveur de la promotion des instruments à cordes et du développement de la pratique amateur de ces instruments, un nouveau stage est organisé en Alsace durant les vacances scolaires de février (Zone B : du 15 au 21 février 1979).

Ce stage, qui se déroulera à la MAISON REGIONALE DE LA MUSIQUE (Sainte Croix-aux-Mines) est ouvert à tout instrumentiste pratiquant le violon, l'alto, le violoncelle ou la contrebasse depuis au moins trois ans, qu'il soit élève d'une Ecole de Musique, membre d'un orchestre, ou qu'il se présente à titre individuel.

Dans le souci de créer un environnement musical stimulant et enrichissant, les organisateurs ont mis sur pied un programme qui devrait marquer un moment privilégié dans les études des stagiaires : technique individuelle, musique de chambre, solfège rythmique et chanté, auditions d'œuvres commentées et analysées, conférences . . . sans oublier les moments de détente (sorties, veillées . . .).

Un nombre limité de places est réservé à des pianistes désirant s'initier à la pratique de la musique de chambre. Cette initiative permettra d'élargir le répertoire et d'offrir aux stagiaires diverses formules de travail.

L'hébergement est assuré sur place. Date limite des inscriptions : 25 janviers 1979.

Renseignements complémentaires et dossier d'inscription à : MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner 67000 Strasbourg. Tél. 31.03.22 (du lundi au vendredi, de 8 h. à 12 h. et de 14 h. à 18 h.).

L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Stage d'initiation à la Musique Contemporaine du 12 au 17 février 1979

Ce stage s'adresse à des personnes soucieuses de comprendre la musique de leur temps, en particulier à celles dont l'activité, professionnelle ou bénévole, pourrait tirer profit d'une formation de cette sorte : enseignants, moniteurs de musique, animateurs culturels et socio-culturels, responsables de Comités d'Entreprise, etc... Aucune connaissance musicale de base ne sera exigée pour y être admis, mais chaque candidature sera examinée et retenue ou non en fonction de ses motivations. Un maximum de 30 personnes (18 ans minimum) pourra être accueilli.

Programme : Exposés sur les grandes tendances de la musique actuelle, avec écoute d'exemples sonores enregistrés.
Ateliers de travaux pratiques :
Irène JARSKY, Cantatrice et Directrice du Conservatoire de Pantin : **la voix aujourd'hui.**
Jacqueline OZANNE, Professeur au Conservatoire de Pantin et chargée de Cours à la Faculté de Vincennes : **jeu instrumental.**
Patrick LENFANT, Compositeur et Professeur aux Studios électro-acoustiques de Pantin et Blanc-Mesnil : **électro-acoustique.**
Rencontres :
— avec des compositeurs représentatifs des courants actuels (Globokar, Pasquet, sous réserve).
— avec des instrumentistes de l'Ensemble Intercontemporain.

Lieu : C R E A R - Chateau de Montvillargenne à GOUVIEUX, près de CHANTILLY.
Du 12 février avant le déjeuner au 17 après le petit déjeuner.

Un horaire détaillé sera indiqué ultérieurement - les activités se dérouleront le lundi à partir de 14 h. 30 et les autres jours à partir de 9 h. 30 jusqu'à 22 h. 30 environ.

Pour tous renseignements : tarif, hébergement, etc... s'adresser, soit à Marika Hupe, soit à J.M. Morel, 15, rue de Bruxelles 75009 PARIS - 285 71-91.

EXAMENS ET CONCOURS

Baccalaureat A 6 Epreuves Session 1978

A. COMMENTAIRE D'UNE OEUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

Igor STRAVINSKI, *L'Oiseau de feu,* «Danse infernale», (partition d'orchestre, in-16, Edition Chester, p. 24 à 66).

1° Donnez le plan de cette danse. Relevez les thèmes principaux en indiquant leur instrumentation.

2° Quels sont, dans ce morceau, les éléments pouvant justifier le titre : *Danse infernale.*

3° Connaissez-vous d'autres œuvres écrites pour les «Ballets russes» à la même époque que l'*Oiseau de feu ?*

4° Citez d'autres œuvres d'Igor Stravinsky.

B. ANALYSE HARMONIQUE
(sur 10 points)

SCHUMANN, *Kreisleriana,* n° 4, partition pour piano (Editions Durand, p. 20).

1° Quelle est la tonalité générale de cette pièce ?

2° Quelles sont les modulations et les emprunts que vous y rencontrez ?

Justifiez votre réponse. (Indiquez le numéro de la mesure).

3° Relevez les notes étrangères dans les mesures 1 et 2 et précisez le nom de chacune d'elles.

4° Chiffrez et indiquez la nature des accords suivants :
a. Mesure 1, 1er accord;
b. Mesure 4, avant-dernier accord;
c. Mesure 6, 2e accord;
d. Mesure 8, avant-dernier accord.

B. ANALYSE HARMONIQUE

(Le commentaire musical et l'analyse harmonique sont obligatoires)

A. COMMENTAIRE D'UNE OEUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

Albert ROUSSEL, *Symphonie en sol mineur* Troisième mouvement (partition d'orchestre in-16, édition Durand, p. 68 à 97).

1° Indiquez la tonalité générale et le plan de ce troisième mouvement.

Relevez les thèmes principaux en précisant leur caractère et leur instrumentation lors de leur première exposition.

2° Le plan de ce mouvement correspond-il à celui d'un troisième mouvement de symphonie classique ? Justifiez votre réponse.

3° Quels sont les caractères du style de Roussel qui vous semblent apparaître dans cette œuvre ?

4° Citez d'autres symphonies composées par des musiciens français dans la première moitié du XXème siècle (jusqu'en 1960 environ) et dites ce que vous savez de l'une d'elles.

B. ANALYSE HARMONIQUE
(sur 10 points)

SCHUMANN, *Scènes de la forêt,* n° 7 l'oiseau prophète (Editions Durand).

1° En quel ton est ce morceau?

2° Quelles sont les modulations principales que vous y rencontrez ? (Précisez le numéro de la mesure).

3° Dans quelles mesures trouve-t-on une cadence parfaite ?

4° Indiquez la nature, l'état et le chiffrage des accords suivants:
a. 2e mesure, 4e temps ;
b. 3e mesure, 1er temps ;
c. 4e mesure, 4e temps ;
d. 13e mesure, 1er, 2e et 3e temps.

L' Oiseau prophète

R. SCHUMANN

Lento ♩ = 63

PIANO

pp dolce

E.N.E. MELUN

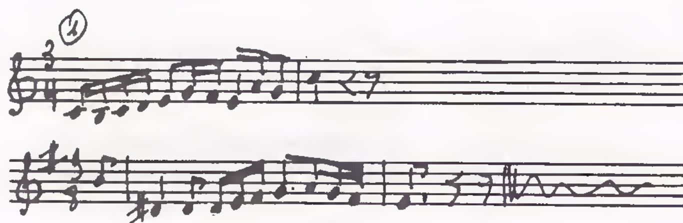
Session 1978

(Concours de recrutement externe)

A. EPREUVE D'APTITUDE VOCALE ET AUDITIVE

.1) Aptitude vocale (7 points)

a) Voix chantée : le candidat reproduira en chantant les deux formules mélodiques suivantes jouées au piano par l'examinateur. (chanter sur la syllabe « la » (4pts : 2 + 2)



b) Voix parlée : le candidat lira à haute voix le texte suivant en veillant à la respiration, à la pose de la voix et à l'articulation (3pts)

« Qui connaîtra le secret de la composition musicale ? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposant en nous de multiples impressions. Et, tout à coup, sans qu'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical. Il porte en lui-même son harmonie. Quelque effort que l'on fasse, on n'en pourra trouver de plus juste, ni de plus sincère. Seulement ainsi, un cœur destiné à la musique fait les plus belles découvertes. »

(Claude DEBUSSY, à un journaliste, 1911).

.2) Aptitude auditive (13 points)

a) Le candidat précisera si les deux sons suivants joués au piano sont à la même hauteur ou non . (2pts)



b) En utilisant carillons et xylophones de l'instrumentarium ORFF, le candidat classera, du grave vers l'aigu, les 4 sons suivants en fonction de leur hauteur. (les quatre instruments seront préalablement vidés de leurs lames sauf celle qui est à classer) (2 pts)

carillon soprano	:	1er	RE
carillon alto	:	2ème	MI
xylophone soprano	:	1er	FA
xylophone alto	:	1er	DO

c) Le candidat reproduira, en frappant dans les mains, les deux formules rythmiques suivantes frappées par l'examinateur. (2 pts)



d) Le candidat accompagnera, en frappant dans les mains un court extrait du deuxième mouvement de « La Symphonie l'Horloge » de J. HAYDN. (2pts)

e) A partir de l'audition d'un fragment de la « Sonate pour hautbois et basse continue op. 1 nº 8 » de HAENDEL, le candidat indiquera le nombre des instruments utilisés et précisera si ces instruments sont identiques ou non (5pts)

N.B. — Il est bien évident que seul le texte de « L'aptitude vocale voix parlée, » sera mis entre les mains du candidat.

(Concours de recrutement interne)

EPREUVE D'EDUCATION MUSICALE

SUJET PROPOSE PAR Mme LEFEVRE. PEN. MELUN 77

1) Voix chantée:

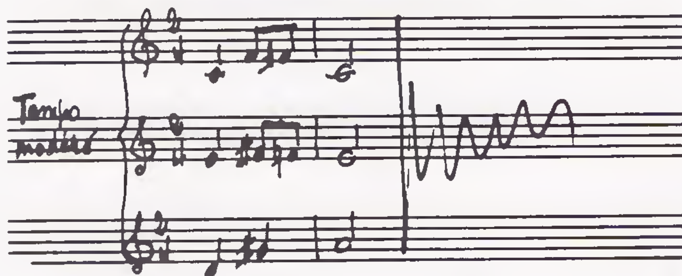


2) Lecture à haute voix
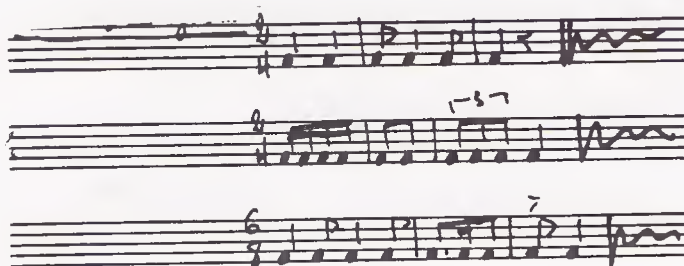
« Les vraies bonnes traversières, les vraies bonnes clarinettes et trompettes, les vrais bons cors, hautbois, bassons, trombones, ceux et celles dont le timbre est bien goûteux, « juteux», fruité, nous les devons aux progrès de la lutherie du XIXème siècle ».

Extrait de « A contre-bruit »
de Gérard ZWANG.

3) Exercice d'intonation



4) Exercice de rythme



5) Reconnaissance de timbres

o Extraits proposés :

a) **Louis-François DAUPRAT**
Sonate pour **harpe** avec accompagnement de **cor** obligé.
(Les deux premières minutes environ de l'Allegro con moto)

b) **W.A. MOZART**
Concerto pour **basson** et orchestre en Sib majeur. K 191.
(le début du 2ème mouvement).

c) **G.P. TELEMANN**
Concerto pour quatre **trombones.**
(l'Adagio et le début de l'Allegro).

o Références des disques :

a) Cor et harpe. G. Barboten et L. Laskine
ERATO STU 70643.

b) Mozart. Kozcluch. Weber. Fagottkonzerte.
DEUTSCHE GRAMMOPHON. 2530 270 ST 33.

c) Le trombone au XVIIIème siècle. Volume 2
ED. SARAVAH SH 100 19.

AGREGATION 1978

Admission définitive

ANSELME née AIVAZIAN Christiane, COURROY Sabine, DECARSIN François, DUBOIS Michel, FAES Olivier, FROIN Catherine, GAUTHIER M. Véronique, MAGNIEN née ROSTAN Frédérique, MENETRIER J. Alexandre, MISLIN Jean , MOLL Olga, PERUEZ Jacques, PLASSARD Bernard, POULAIN DE LA FOSSE Geneviève, SABY Pierre.

C.A.P.E.S. Epreuves Session 1978

ECRITURE MUSICALE

2 ème épreuve **Durée : 6 heures**

SUJET n° 1

Ce-lui qui n'aime est mal-heu - reux, Et mal-heu - reux est l'a-mou-

reux. Mais la mi - sè- re la plus gran - de C'est quand l'a -

mant, a- près a - voir En bien ser - vant fait son de -

voir Ne re - çoit point ce qu'il de - man - de .

(Ronsard, Ode XXXVI)

Vous harmoniserez ce texte a cappella, nombre et nature des voix à votre convenance. Vous rédigerez ensuite une variation ou un court développement à partir d'un de ses éléments pour une formation ou un instrument de votre choix, avec ou sans voix.

La mélodie pourra être transposée si la tessiture de la formation adoptée le demande.

ECRITURE MUSICALE

Durée : 6 heures

Scherzando

dim.

26 mesures

Harmoniser ce texte pour piano en respectant son style et rédiger également pour piano une variation ou un court développement à partir d'un de ses fragments.

C.A.P.E.S.

C.A.P.E.S 1978 — Dictée

1 Hb. ... ②

3 cl. ... 4 Hb. ③

5 Bon ... 6 ④

7 Bon ... ⑤ cl. ... 8 Hb.

9 ⑥ (Hb) ... 10 ... ⑦

Bon

⑧ 12 ... 13 ... cl. ... ⑨ 14

Bon

⑩ 15 cl. ... ⑪ ... 17

Bon

C.A.P.E.S. 1978 — Dictée et analyse d'accords

① ②

③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

Corrigé

① 9/+ IV g du mineur ascendant, et non pas 5/ de dte (il n'y a aucun emprunt ni modulation en fa)

② 6/8 IV 7 | ③ b6 – b# 6te nap. | ④ +4 V 7 |

⑤ +5 III avec 5te altérée, ou mieux appog. du n.6 si b → la

⑥ +6/4/3 V 7 | ⑦ 6/4/2 II 7 | ⑧ 7 IV avec ré retard ré → do

SUJET N° 2 Au choix

ou

Si vous choisissez une formation avec paroles, vous prendrez celles-ci dans le textes du sujet n° 1.

A PROPOS DU PROGRAMME DE CAPES 1979

Répondant à une question posée, l'inspecteur général Jacques Chailley président du jury, a adressé à l'un des enseignants d'une Université habilitée une lettre dans laquelle il précise le sens à attacher à la question du programme de CAPES relative à la **«musique française d'expression harmonique depuis 1945»**. Avec son accord, nous croyons rendre service à certains candidats en publiant un extrait de cette lettre :

«Je suis quelque peu surpris qu'une difficulté semble surgir à ce sujet, et cette difficulté ne semble pas s'être produite dans d'autres Universités. Il me semblait que la question était explicite. Les mots «Musique française» semblent répondre par eux-mêmes à l'une des questions posées demandant si Stockhausen ou Cage se trouvaient inclus dans l'énoncé, et les mots «depuis 1945» à une autre question concernant le rôle de Strawinsky dans l'affaire. Quant à la mention d'«expression harmonique», elle ne signifie pas bien sûr qu'il soit interdit de faire référence aux musiques qui, comme le sérialisme et ses dérivés, la musique aléatoire, la musique concrète, etc..., ont renoncé aux critères d'origine harmonique, mais elle implique de façon non moins nette que **ce ne sont pas elles qui sont au programme**, ce qui place hors de celui-ci aussi bien Boulez que Pierre Henry. Je serais heureux par contre que cette question soit pour nos étudiants l'occasion de prendre conscience de l'existence et très souvent de la valeur de tout un secteur trop souvent négligé de cette période de la Musique française, secteur fort large, puisque le programme fixé par des dernières symphonies d'Honegger pour mener à une partie importante de l'oeuvre de Dutilleux ou de Messiaen, en passant par nombre de compositeurs injustement négligés dont je ne citerai pas les noms, mais dont je serais heureux que votre enseignement permette à nos étudiants de prendre une meilleure connaissance qu'il n'est d'usage.

Demeurant à votre disposition si vous le désirez pour tous autres éclaircissements, je vous pris d'agreer, etc...»

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Direction de la Musique de l'Art Lyrique et de la Danse

Avis de concours pour l'inscription sur la liste d'aptitude aux fonctions de professeur
dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat.

Les épreuves des concours en vue de l'obtention du Certificat d'aptitude aux fonctions de professeur dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat auront lieu durant le premier semestre de l'année 1979 pour les disciplines suivantes :

Violon, violoncelle, contrebasse, piano, hautbois, basson, trompette, trombone, guitare, percussion, orgue, danse, écriture, formation musicale accompagnateur.

Peuvent être admis à concourir les candidats remplissant les conditions suivantes :

1) Posséder la nationalité française depuis cinq ans au moins ou avoir été relevé par décret des incapacités temporaires dues à la naturalisation.
2) Etre en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'armée.
3) Jouir des droits civiques et être de bonne moralité.

La clôture des inscriptions aura lieu le 30 janvier 1979.

Les demandes d'inscription à ces concours doivent être adressées à la Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse - Section des concours centralisés - 53 rue Saint-Dominique - 75007 Paris - (Tél. : 555.92.03 Poste 434).

CALENDRIER, POUR LA SESSION DE 1979, DES EPREUVES ECRITES DES CONCOURS DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS, AGREGATIONS, C.A.P.E.S. (EPREUVES THEORIQUES)

Agrégation d'éducation musicale et chant choral.
Mardi 8 mai. — Dissertation sur un programme de caractère général : 8 h. à 14 h.
Mercredi 9 mai. — Dissertation d'histoire de la musique : 8 h. à 14 h.
Vendredi 11 mai. — Ecriture musicale : 8 h. à 14 h.
Samedi 12 mai. — Dictée musicale : 11 h. à 12 h.

C.A.P.E.S. I - Section éducation musicale et chant choral.
Lundi 21 mai. — Contrôle de l'oreille
épreuve a) début de l'épreuve : 9 h. 30
épreuve b) : 14 h. 30 à 15 h. 30.
Mardi 22 mai. — Ecriture musicale : 8 h. à 13 h.
Mercredi 23 mai. — Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation : 8 h. à 14 h.

(Arrêté du 28/11/78; B.O. nº 44 du 7/12/78, (p. 3088 et suiv.).

BACCALAUREAT OPTION A 6, EPREUVE ECRITE

Option A 6 - Education musicale - Epreuve écrite
a) Commentaire d'une œuvre musicale

L'audition de l'œuvre ou d'un fragment d'œuvre, soit instrumentale, soit vocale, choisie dans le programme d'histoire de la musique de la classe terminale devra être d'une *durée maxima de 7 minutes.*

(Circulaire nº 78-436 du 4/12/78 - B.O. nº 45 du 14/12/78).

IN MEMORIAM

Il y a quelques semaines l'Education Musicale a perdu l'un de ses éminents collaborateurs, **Marcel DAUTREMER.** *Excellent musicien et compositeur, il nous quitte brutalement. Tout au long de son existence, il vécut pour la musique.*

Successivement Professeur à la Ville de Paris, puis Directeur du Conservatoire National de Nancy , il participa avec générosité à la vie de notre revue en y publiant plusieurs études de grande valeur et il aida les candidats au professorat en créant une rubrique de préparation à l'épreuve d'harmonie.

Tous ceux qui l'ont connu prennent part à la peine de son épouse, ancienne collègue de la Ville de Paris et de l'Etat. Ils lui présentent leurs condoléances émues et l'assurent du souvenir que chacun gardera de celui qui fut l'ami de tous.

A. MUSSON

LES CONCERTS DE MIDI

Tous les vendredis de 12 h. 30 à 13 h. 30 dans l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne (entrée : 17, rue de la Sorbonne 75006 PARIS).

12 janvier 1979 : Patrice, Frédérique, Renaud FONTANAROSA - Violon - Piano - Violoncelle.
HAYDN - BEETHOVEN - FAURE.

19 janvier 1978 : Gabriel FUMET, Olivier BENSA -
Flûte Guitare
HAENDEL - BACH - CARULLI - DIABELLI - VILLA-LOBOS - R. FUMET - RAVEL - BARTOK.

26 Janvier 1979 : ORCHESTRE DE CHAMBRE PAUL KUENTZ
Sous la Direction de Paul KUENTZ - VIVALDI - Jacques CHAILLEY.

Renseignements : Francine FRANZ. Tél. : 500 54-74. Siège social : 3, rue Michelet 75006 PARIS. Tél.: 326 94-14.

COMMUNIQUE

Le Fascicule BAC 1979 est en vente au prix de 12 F.

Il comporte les trois analyses suivantes :

J. BRAHMS : Sonate en Fa mineur op. 120 nº 1 Clarinette et piano.
F. SCHMITT : Psaume XLVII op. 38
E. VARESE : Hyperprism

En ce qui concerne l'analyse de l'œuvre de F. SCHMITT, il faut retenir qu'elle est due à J. MAILLARD dont le nom a malencontreusement sauté à l'impression. Dans la même analyse, il faut corriger:

page 17 : 2ème colonne, 7ème ligne :
mineur et non majeur
page 19 : 6ème paragraphe :
en manière et non en matière.

A propos des analyses d'œuvres, rappelons que l'étude concernant les ASPECTS DE SAINT-SAENS parue dans le numéro de Décembre 1978 de notre publication sous la signature de M. M. DAUPS était une analyse du Premier Concerto en LA m OP. 33 pour violoncelle et orchestre.

LE PATRIOTISME DE CHOPIN

par

E. LELOUCH

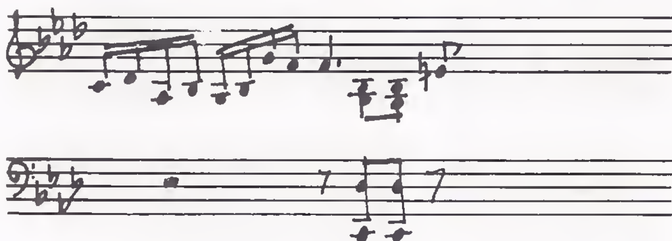
Professeur d'Education Musicale *

PRÉLUDE N° 18

Ce 18ème prélude possède une puissance dramatique incomparable.

Un motif solitaire et égaré est projeté d'emblée, dès le début du morceau.

Les deux accords qui le suivent, comme son ombre, renforceront cette vision hallucinante, et ce sens de l'épouvante que, seul Chopin, sait nous décrire.



La dissymétrie des formules contribue à accentuer le caractèreincertain d'une mélodie torturée par un chromatisme irrégulier.

On note, en effet 22 double croche à la 8è mesure et 17 triple croche à la 12ème mesure.

Le dernier trait rend tout dialogue impossible. Le silence accentuera encore davantage la détermination de ne pas poursuivre le dialogue.

Les deux accords sourds qui suivent, dans la tonalité principale indiqueront que, si la révolte qui gronde n'a pas été matée, en revanche, l'esprit de résignation s'est installé.
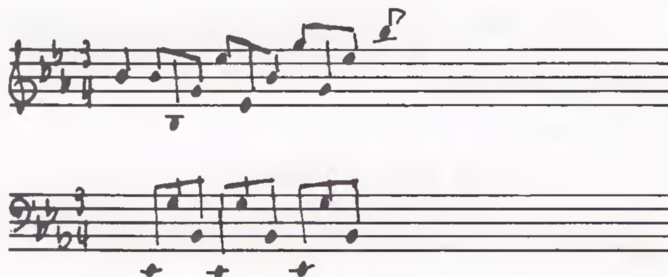
Le dernier accord, avec son point d'orgue, étale généreusement sa puissante sonorité.

Cependant, au moment où il s'affirme, il est déjà condamné à disparaître.

PRÉLUDE N° 19
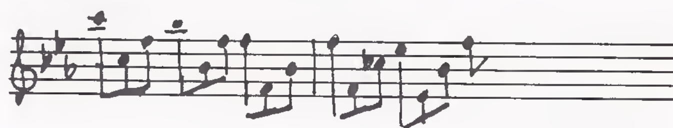
Le 19ème prélude pourrait être résumé ainsi : les cinq doigts des deux mains apportent cette saveur exceptionnelle dans l'art de chanter et entre ces deux extrémités, la vie s'organise.

La récompense de cette pulsation ternaire est apportée par le tintement du 5ème doigt qui sonne admirablement, surtout lorsqu'il acquiert sa position par effet de rebondissement, grâce aux deux notes qui le précèdent.



Il va sans dire que cette œuvre a été d'abord cherchée sur le piano, car on y sent l'empreinte de la main, comme dans la plupart des œuvres de Chopin.

Ceci mis à part, les fins de phrase sont bien souvent le prétexte à un redémarrage de l'action : la note qui termine la phrase est réutilisée pour aborder une nouvelle période, un peu comme une force qui s'épuise et se revitalise dans le même temps. Ceci permet à Chopin de marquer une certaine hésitation avant de repartir.



* Voir l'EDUCATION MUSICALE Nº 244 - 246 - 247 et 252.

Car dans ce rythme ternaire qui ne s'achève qu'à la dernière note, cette œuvre, par son côté clinquant, rejoindrait vite les sonorités de boîte à musique. Mais les subtiles modulations veillent à donner à ce joyeux babillage un langage qui peut être traduit de deux façons suivant que l'esprit aborde le thème en superficie ou en profondeur.

Ce charme poètique semble avoir ému E. Poe qui déclarait à propos de ce prélude «La Beauté de toute espèce qui s'y donne cours excite inévitablement une âme sensible aux larmes».
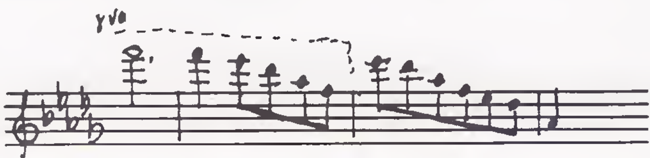
C'est dans les scherzi que l'identité de Chopin est la moins révélée. Les polonaises évoquent la vaillance de guerriers héroïques ; les valses reflètent toute l'aristocratie mondaine des salons parisiens de ce début du IXe siècle, mais dans les scherzi, Chopin n'est que lui-même, et ce titre suffit pour nous révéler des œuvres d'un tempérament prodigieux.

Les quatre scherzi se distinguent, tout d'abord, par leur originalité et ne sont reliés entre eux que par la foi qui les anime.

Chaque scherzi a, en effet, son originalité, son individualité propre. Tout au plus, pourrait-on voir entre la deuxième et le troisième, certaines analogies.

Au début de l'œuvre, le même mystère entoure les quelques notes entrecoupées de silences, puis soudain, sans raison apparente, on assiste à une «explosion», un jaillissement imprévisible qui prend sa source nulle part : après l'interrogation angoissée, c'est le cri ; non pas un cri stérile que la peur paralyse, mais celui qui réveille les consciences et les énergies.
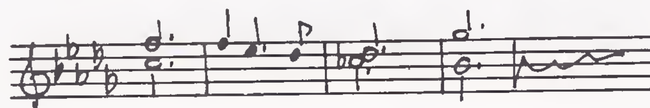
C'est en effet, cette impulsion qui va donner tout le «tonus» à l'œuvre et lui permettre de surmonter les moments de détresse.
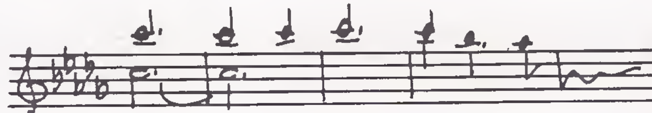


Après cela, Chopin semble nous proposer un jeu aimable, courtois, il «manipule» quelques notes avec une égale dextérité dans les deux sens, et l'on ne finit pas de se demander si c'est le mouvement ascendant qui est le plus flexible ou celui qui assume sa redescente.

Pour résoudre ce double problème, les arabesques de la période «con anima» proposent les deux particularités déjà citées, mais il est trop tard.
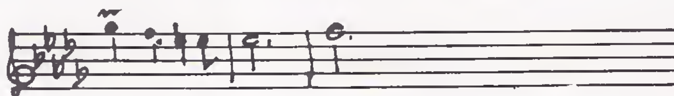
Les arabesques ont, en effet, perdu leur aspect prépondérant ; le chant qui fait «surface» à ce moment est tellement envoûtant que l'attention de l'auditeur ne peut être diluée.



Nul doute que l'influence de Bellini se manifeste dans ce passage. Mais la grande innovation de Chopin est d'avoir transposé «la voix au piano». Autrement dit, il fait chanter cet instrument en utilisant les ressources qui lui sont naturelles : par exemple, ce do répété dont l'effet serait à peu près nul s'il était chanté, trouve ici sa parfaite signification à cause de son caractère à la fois percutant et velouté.
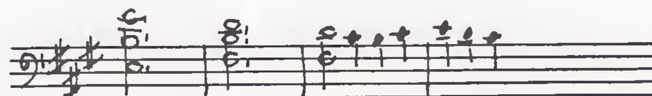


De même, les mordants qui ont fait dire que Chopin s'était inspiré de Scarlatti, n'évoquent pas davantage le style du clavecin, mais sa façon particulière de s'exprimer. Pour Chopin, c'est une dérobade, une sorte de révérence qui intervient pour rompre avec le caractère pathétique de l'œuvre et donner à celle-ci plus de désinvolture.



C'est un chant divinement beau, c'est dans ses moments que Chopin ressemble le plus à Chopin. Il n'entre pas en conflit avec une polyphonie trop savante qui atténuerait la sincérité de ce passage, il se déploie simplement avec une grâce souple et alanguie. Le simple fait d'exister lui confère une dignité royale ; et puis, il y a tout un réseau de modulations à la m.g. ; un chromatisme serré, tourmenté, presque wagnérien.



Aussi, quelle détente, lorsqu'un chant à la tonalité crue de la majeur, s'installe gravement ; et comment ne pas rapprocher l'aspect choral du troisième scherzo avec ce thème qui tend toute son expression vers un idéal divin.



Mais là encore, il s'agit d'une halte avant le «tourbillon», une sorte d'ivresse due à la répétition d'un rythme obsédant, survenant à intervalle régulier ; c'est le seul moment de l'œuvre où le 3/4 est bien affirmé.



Il y a un contraste entre les tonalités mineures qui sont employées, do dièze mineur, fa dièze mineur, qui procurent une certaine nostalgie, et l'optimisme de ce chant chaleureux qui s'oriente vers des cimes toujours plus élevées.

La progression ne déçoit pas. Selon un principe cher à Chopin, on retrouve invariablement un passage dans lequel Chopin semble vouloir «tout bousculer» ; un passage qu'il est difficile de freiner, de contrôler et qui se prolongerait indéfiniment, tant les arabesques revêtent un aspect soyeux souple, délicat ; si la m.g. avec une énergie farouche ne venait mettre frein à cet emportement.
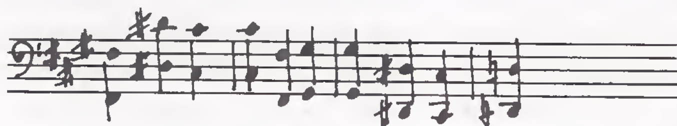


Après ces deux appels, les arabesques semblent s'éparpiller dans l'atmosphère pour faire place encore au chant solennel qui a été évoqué.

Chopin va rester fidèle à sa première inspiration, pendant un court moment, mais comme il ignore la similitude, des modulations audacieuses et agressives éclateront après la répétition de ces deux passages.

Alors que Fauré «glisse» sournoisement vers les tonalités les plus hardies, sans que l'auditeur réalise instantanément le changement intervenu, Chopin les attaque de face «à la verticale». Il ne masque pas ses intentions, comme Fauré. Chez ce dernier, à peine a-t-on réalisé la mutation qu'il vient d'opérer, le voilà déjà qui chemine vers d'autres horizons. Dans le monde invisible des modulations, Fauré se fraie un chemin, sans difficulté, et écarte toute contrainte.

Aussi, nul besoin de heurter pour convaincre. Il se sert, le plus souvent, d'une note «pivot» qu'il oriente à sa façon, en direction de l'itinéraire qu'il s'est fixé lui-même.

Si les arabesques de Chopin paraissent maintenant plus lourdes ; c'est qu'elles se sont chargées au passage d'octaves qui n'entendent pas se laisser attendrir par la volupté de la m.d.



De même, le passage «**tourbillonnant**» a perdu son aspect juvénil et primesautier. Comme un arbre à la saison des fruits mûrs ; il draîne a lui des grappes de note qui rendent le passage plus pesant, mais en revanche plus convaincant.



Après de longues «**explorations**» où le début mystérieux réapparaît, le chant émerge à nouveau. Il semble que toute l'œuvre ait été construite pour en arriver là. Mais d'où vient qu'il a pris maintenant ce caractère pathétique. Cependant, rien n'est changé : on retrouve les mêmes harmonies, le même phrasé, la même distance entre les arabesques et le chant.

Alors, pourquoi prend-il soudainement un tel relief, une telle intensité dans son expression ? Cela fait partie des choses qui ne peuvent se résoudre, c'est là, précisément, le miracle de Chopin.

Il y , en fait, une seule explication : tout ce que ce passage contient en substance nous a été révélé dans le développement, n'ayant pas eu connaissance des ramifications souterraines que ce chant a laissées derrière lui.

La première audition n'offrait qu'une image présente des évènements : c'est la raison pour laquelle il gardait un caractère évanescent, presque naïf.

On en arrive forcément à cette constatation : notre oreille ne perçoit pas que les sons présents ; elle juge avec l'accumulation des choses du passé.

Un même passage peut revêtir à différents moments des significations très diverses, voire opposées. Maintenant, «on sait», voilà toute la différence. Une polyphonie muette est venue se greffer. Ce que nous avons retenu dans notre mémoire est présent dans cette mélodie ; c'est la raison pour laquelle Chopin peut se permettre de ne pas surcharger inutilement un thème qui parle de lui-même.

On lui a souvent reproché de ne pas avoir eu un langage plus contrapuntique. En fait, il existe une polyphonie invisible, que l'on ne perçoit pas toujours mais qui s'incruste en nous et malgré nous : celle du souvenir.



L'EDUCATION MUSICALE
9 rue Coetlogon
75006. - PARIS
●
SERVICE ABONNEMENTS
Tél. 548.04.72 - C.C.P. 369.70 au nom de E.G.P.

BULLETIN D'ADHESION

(à découper selon pointillé
et à retourner dûment rempli à « L'E.M. »)

Nom (en capitales) : ....

M., Mme, Mlle (1) : ....

Prénoms : ....

Profession : ....

Adresse complète : ....

....

Je soussigné, souscris un abonnement simple (1) couplé (1) à L'EDUCATION MUSICALE

Je verse la somme de................ F.

- **par versement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.**
- **par chèque bancaire ci-joint (1)**

Date......................... Signature

Tous nos abonnements sont toujours tacitement reconduits.

(1) Rayer les mentions inutiles.

— —

L'EDUCATION MUSICALE
9 rue Coetlogon
75006 - PARIS

Tél. 548.04.72 - C.C.P. 369.70 au nom de E.G.P.

TARIF DES ABONNEMENTS

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne paraît pas en août et septembre). L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement simple et un supplément iconographique de 5 iconographies par an, du format de la Revue (21 ×. 27 (octobre, décembre, février, avril, juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire, (reproductions, bas-reliefs, portraits, manuscrits, etc.).

TARIF au 1er Octobre 1978	FRANCE Communauté française, Algérie, Tunisie, Maroc et Vietnam	ETRANGER
Abonnement SIMPLE	**F. 70**	**F. 85**
Abonnement COUPLE	**F. 90**	**F. 105**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie) : F 120,00		

A tout envoi par avion, s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter à ce sujet.